VISIONES Y CRÓNICAS MEDIEVALES

Actas de las VII Jornadas Medievales







UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
EL COLEGIO DE MÉXICO

VISIONES Y CRÓNICAS MEDIEV

ACTAS DE LAS VII JORNADAS MEDIEVAL

Publicaciones de Medievalia




25

Visiones y crónicas medievales

Actas de las VII Jornadas Medievales

Editores:
Aurelio González
Lillian von der Walde
Concepción Company







Universidad Nacional Autónoma de México
Universidad Autónoma Metropolitana
El Colegio de México

México, 2002

dgapa

La publicación de esta obra ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través del Proyecto IN402399 "Propuestas teórico metodológicas para el estudio de la lengua y la literatura medievales".



1ª edición: 2002

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, C.P. 04510. México, D.F.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS DEL PERSONAL ACADÉMICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

COORDINACIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

Medellín 28, Col. Roma, C.P. 06700. México, D.F.

www.uam.mx-difusion

editor@correo.uam.mx

EL COLEGIO DE MÉXICO

Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, C.P. 10740. México, D.F.

Impreso y hecho en México

ISBN UAM 970-654-812-2

ISBN UNAM 970-32-0133-4

ISBN COLMEX 968-12-1056-5

ÍNDICE

III

IV

EUROPA Y ORIENTE

I

II

PRÓLOGO

Con la publicación de este volumen, que reúne los trabajos seleccionados del Coloquio Internacional VII Jornadas Medievales, el proyecto Medievalia da nueva cuenta de su compromiso no sólo con la investigación académica rigurosa sobre la Edad Media, sino también con la difusión de los conocimientos obtenidos.

En aquel nutrido encuentro, que se celebró los días 21 al 25 de septiembre de 1998 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, hubo lo que ya se ha vuelto característico de nuestras Jornadas: seriedad intelectual y activa participación en los debates. Como siempre, fue muy amplia la variedad de disciplinas, temáticas y enfoques que se abordaron, hecho que se refleja en las dos partes del libro que presentamos. La primera conjunta los estudios sobre la cultura hispánica medieval, mientras que en la segunda se agrupan los trabajos que tratan sobre el resto de Europa y el Cercano Oriente. El conjunto de los artículos presenta un panorama de amplio espectro temporal y geográfico de crónicas y visiones de la cultura y el mundo medieval en general.

Abre el volumen con el texto que el distinguido celestinista Joseph Snow nos ofreció en conferencia plenaria, y que analiza la prolongada y negativa relación entre los dos personajes de mayor edad de esa obra maestra de la literatura española. Luego, en el primer apartado, diversas manifestaciones de la literatura tradicional (lírica y Romancero) merecen particular tratamiento. Sigue un conjunto de investigaciones sobre el discurso historiográfico (crónicas desde el Cid hasta Bernal Díaz del Castillo pasando por Lucas de Tuy y Alonso de Cartagena). Y, en el tercer grupo, se presentan los estudios que observan un aspecto específico de

determinada creación literaria, sin importar su género y así se reúnen trabajos sobre el *Caballero Zifar*, el *Laberinto de Fortuna* o *El Corbacho*. Finalmente, cierra la primera parte con aquellos artículos que plantean un tema similar, y que es el de la construcción del ser femenino en la narrativa sentimental o en la literatura caballeresca.

La siguiente sección consta de dos apartados heterogéneos. El primero reúne, por un lado, los trabajos que examinan literatura francesa, y por otro, aquellos que dan cuenta de ciertos elementos culturales que provienen del mundo islámico del Cercano Oriente. En el segundo, y último, se presentan las investigaciones que abordan el pensamiento místico (Hildegarda de Bingen), filosófico (Tomás de Aquino y Marsilio Ficino) y científico de la Edad Media.

Queremos reconocer especialmente a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y al Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pues gracias a su continuo apoyo se han hecho posibles las labores del equipo multidisciplinario que conforma el proyecto Medievalia. Para la publicación de este libro agradecemos, también, la colaboración de El Colegio de México y de la Universidad Autónoma Metropolitana, instituciones que junto con las mencionadas de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como de su Facultad de Filosofía y Letras, organizaron El Coloquio Internacional VII Jornadas Medievales.

Correspondemos la mucha eficiencia de Ana Tsutsumi, la Secretaria Académica del Coloquio, con estas palabras; también la de Norohella Huerta, quien nos ayudó en la administración de los procesos de dictaminación y de recopilación del material, y la de las correctoras de este volumen, Margarita Mejía y María del Refugio Campos. Igualmente, el respaldo siempre eficaz del departamento de publicaciones del Instituto de Investigaciones Filológicas.

Aurelio González
Lillian von der Walde
Concepción Company



La Península Ibérica

Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas

Joseph T. Snow
Michigan State University

A mis alumnos mexicanos (mayo 1994)

Luis Montañés Fontenla ("El incunable toledano", 130-179) afirma que la princeps de la *Comedia de Calisto y Melibea* es la edición de Toledo publicada por Pedro Hagembach en 1500, y no el ejemplar de la *Comedia* que muchos otros creen haber salido del taller burgalés de Fadrique de Basilea en 1499. Quería mencionarlo porque en muchos países se están comenzando a organizar celebraciones para conmemorar el quintocentenario de *Celestina*. Pero felizmente hay suficientes razones para celebrar varios quintocentenarios de hitos celestinescos tan fidedignos cuanto todavía hipotéticos, los de 1499, 1500, 1501, 1502, 1506, 1507, 1514 y 1822, además de otra más larga serie de fechas destacadas en la historia de esta obra irrepetible.[1]

[1] En 1999 el quintocentenario de la edición de la *Comedia* que se cree de Burgos 1499, en 2000 el de la *Comedia* de Toledo, y en 2001 el de la *Comedia* de Sevilla; en 2002 sería el quintocentenario de la más que probable fecha de una primera *Tragicomedia*; en 2006, el de la primera traducción (la italiana de Hordognez); en 2007, el de la primera *Tragicomedia* que conocemos (de Zaragoza); en 2014, otro para conmemorar la *Tragicomedia* de Valencia, base de casi todas las importantes ediciones modernas; y 2322, fecha futura del quintocentenario de la primera edición moderna, la de León Amarita (Madrid 1822).

Ahora voy a dedicar, anticipadamente, en 1998, unas observaciones a todos estos futuros quintocentenarios. Estas observaciones se encaminan hacia la exploración de una zona del texto celestinesco inadecuadamente minada hasta ahora, al menos para mí. En mi título se aborda ya el tema central a la vez que se señala el camino por el cual hemos de pasar. Yo no dudo que la animadversión entre Celestina, atrapada en determinadas circunstancias socioeconómicas, y Pleberio, privilegiado, rico, y reconcentrado en su círculo familiar, sea una verdadera fuerza motriz en el rápido desencadenamiento de las acciones principales.

La serie desencadenada de acciones que sigue el acto aparentemente natural e inocente de Sempronio, cuando le insinúa a Celestina en el asunto amoroso de su amo, Calisto, me parece ser la espina dorsal de toda la evolución de la estructura literaria de la obra. Podemos parafrasear a lo dicho por Pármeno: sin el neblí —o halcón— no hay encuentro inicial entre Calisto y Melibea, sin la buena educación de Melibea, no hay rechazo de Calisto, sin este rechazo, que le niega la voz (o sea, el acceso a Melibea) a Calisto, no hay necesidad de procurar la "voz" de un intermediario, y sin la familiaridad de Sempronio, criado de Calisto, con la casa de Celestina, no entra Celestina como tercera en estos amores.[2]

Estas acciones iniciales de la trama, dentro de lo que cabe, me parecen estereotípicas. Pero es precisamente aquí, al prolongar el proceso de decidirse la alcahueta a aceptar el encargo de Calisto, que el texto deja de ser estereotípico. A partir de estos momentos, podemos ya comenzar a hablar de un texto *innovador*. Algo tiene nuestra Celestina de las alcahuetas medievales, siempre dispuestas a trotar sin la más mínima vacila-

[2] Este tipo de encadenamiento de sucesos es básico a la estructura en *Celestina*. El pasaje aludido con Pármeno es del segundo acto (134-135). Cito por la edición de Dorothy S. Severin de *Celestina*. Para otro caso que viene a cuento para el tema que desarrollamos, leemos en el lamento de Pleberio: "Del mundo me quexo, porque en sí me crió, porque no me dando vida no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postremería" (343). Aquí no menciona a Celestina aunque sabe perfectamente que detrás de ese "no amando", está la sombra de su antigua vecina.

ción, según su papel característico e invariable. Pero mucho más tiene Celestina de una alcahueta multidimensional, una cuyas acciones y reacciones se pintan ampliamente en unos procesos interiores, no conocidas en sus antecesoras. A veces con procesos interiores conflictivos o contradictorios, pero en fin son ésos los procesos que le conceden importancia por la persona que es, única e inconfundible con otras de su profesión. A Celestina la seguimos conociendo, poco a poco, en la medida que va entablando diálogos con sus varios interlocutores y, entre éstos, hay que incluir los momentos íntimos cuando ese diálogo lo mantiene consigo misma.

Los vaivenes de los primeros cuatro actos tienen todos que ver con si Celestina aceptará o no aceptará el encargo del tan frustrado como rico amo de Sempronio. Calisto desea con toda su alma que sí lo acepte, y se contagia del entusiasmo de su criado y cómplice, Sempronio. Tanto es así que a pesar de las famosas quejas de Pármeno, el criado inexperto en amores, en contra de esa "puta vieja" (108-109), Calisto no vacila. Al contrario, las palabras de Pármeno confirman a Calisto en sus esperanzas, sirven, irónicamente, de un estímulo más para aspirar a la consecución de sus deseos.

El dinero, las "cien monedas" de Calisto, ¿es suficiente motivo para que Celestina dé su palabra de profesional honrada y acepte su encargo? Si sólo leemos el texto como una serie finita y cronológica de diálogos, lo aceptaríamos sin más. Pero el texto de *Celestina* no se puede ni se debe leer sólo de esa manera. Y por ser así, la contestación a nuestra pregunta deja de ser tan sencilla como parecía. Veamos las complejidades del caso más de cerca.

Celestina ejerce el oficio que todas las otras alcahuetas, de Anus y de Trotaconventos, para no ir más lejos,[3] y es cierto que comparte con cada una de ellas unos atributos personales. Sin embargo, Celestina tiene algo que ellas no tenían: un entorno y un pasado muy determinantes

---

[3] Para completar el panorama de "celestinas" anteriores, hay que tener muy en cuenta el trabajo de Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco.*

de su próximo paso, de sus próximas palabras, de la siguiente decisión. Vive en el texto, pero también ha vivido fuera del los límites temporales de la acción textual. En momentos estratégicos ella trae a colación sus recuerdos del pasado. Sigue el pasado pesando en el presente.[4]

Y es en la reconstrucción de la historia de Celestina que veremos que sus motivos son más intrincados y complejos de lo que a primera vista, o primera lectura, podíamos imaginar. En su pasado ocupa un lugar señalado Pleberio, padre de Melibea, objeto de los actuales amores "ilícitos"[5] de Calisto. Y es desde aquí que la cuestión del impacto, o posible impacto, de la animadversión pesa en nuestra re-lectura de estas vidas entrelazadas por el destino y la casualidad.

Así es el camino que quiero andar ahora. Al conceder una importancia central a la caracterización geminada de Celestina y Pleberio,[6] a dos sistemas de valores encontrados, y a los roces que ha habido y hay entre ellos, creo que podremos profundizar en el lema esencial de la obra: *omnia secundum litem fiunt* (77) a la vez que agudizar nuestras percepciones y entendimiento de estos dos personajes. Quiero que se vea con suficiente claridad que el pasado que han compartido, y las consecuencias que obtienen en el presente textual —todo ello re-presentado dra-

---

[4] Todos los celestinistas tenemos una primera deuda para con Dorothy S. Severin y su *Memory in "La Celestina"* por su presentación del pre-texto y su impacto sobre el presente en la obra. Lo que voy a exponer, sin embargo, me parece que sigue por otros caminos.

[5] Recordemos que fue la misma Melibea que así identificaba el *secreto dolor* de Calisto: "[...] que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el *ilícito* amor comunicar su deleyte" (87). Aunque ella no quiere entretener ésta no casta propuesta de Calisto aquí, y la rechaza, ello no quiere decir que no sepa exactamente de lo que se trata Celestina cuando le menciona el nombre de Calisto (Acto IV). Así, y agregando otras referencias salidas de la boca de la misma doncella a lo largo del texto, su predisposición a aceptar estos amores ilícitos precede a la conjuración de Celestina a Plutón pero, con todo, hace el trabajo de Celestina menos difícil. La Melibea del primer acto ya no está tan "guardada" como creen sus padres.

[6] Este tema comenzó a preocuparme hace tiempo y mis primeros atisbos, menos amplios y desarrollados que ahora, se publicaron como "Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide".

máticamente en los monólogos y conversaciones de sus personajes— es fundamental para comprender el porqué de las acciones y de nuestra inagotable fascinación con estos personajes.

Quisiera ahora concentrarme en demostrar cómo el autor, interesándose en la sicología y los procesos mentales de Celestina —presentes y pasados—, hace que éstos formen parte íntegra de su compleja decisión de acceder a la petición de Calisto. Es decir, a partir de ahora, no será sólo el orgullo que tiene Celestina como profesional, no sólo será la necesidad que tiene ocasionada por haber venido a menos en la actualidad —dos factores en su decisión que se han comentado con frecuencia—, sino también pesarán grandemente en ella sus conflictivas relaciones con Pleberio (y su mundo) a lo largo de veinte años. Que son los mismos veinte años antes de enamorarse Calisto de la hija de su ex-vecino, Pleberio, y declararse: "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios" (85). Son los mismos veinte en que Celestina progresivamente va cayendo de la cumbre de su prosperidad.

La historia de esta animadversión me parece una clave importante —sin ser la única— en la más completa apreciación de las sutilezas del argumento literario de la obra. Por otra parte, es un eje conflictivo que se aborda en la *Comedia* y que se ve confirmado —como luego tendremos ocasión de averiguar— en la *Tragicomedia*. Voy a elucidar, con todos los pormenores que me sean posibles, los contornos de esta contienda entre Celestina y Pleberio. La animadversión que siente Celestina por Pleberio y Pleberio —más tácita que explícita— por Celestina se desarrolla con gran arte a la vez con plena ironía dramática, situación que veremos con más claridad al reconstruir su convivencia en aquel centro urbano en el que la Fortuna dispone que se muevan, subiendo y bajando.

Hay dos frases pronunciadas por Celestina que marcan un trayecto personal, dos frases que nos dejan atisbar la formulación final de un plan particular de acción y, más tarde, la expresión de su gran triunfo personal, al ver realizado este cometido privado. Ambas frases delatan la animadversión que siente hacia Pleberio. Una surge como resolución de sus temores y de su vacilación ante el (para ella) difícil y proble-

mático encargo de Calisto; la segunda, complementaria a la primera, anuncia su superación de todos los riesgos y obstáculos al conseguir sus metas profesionales y privadas.

La primera frase la escuchamos en el monólogo de Celestina al comienzo del acto IV. Antes de citarla, reconstruyamos primero el momento psicológico. Había ya aceptado las cien monedas de Calisto, señal de que Celestina acepta el negocio. Como ella ha tenido tratos anteriores con la familia de Melibea, puede que le parezca cosa fácil llevarlo a cabo. Además, en un encuentro con Pármeno en el primer acto y, luego, en otra conversación con Sempronio en el tercer acto, Celestina ha tenido ocasión de invocar su pasado, dramatizándolo. Se trata de su época de prosperidad, esos años cuando Claudina era su maestra y compañera leal en todo (142-143), aun antes de nacer Pármeno. Era también la época, como vamos a sugerir, cuando vivía holgadamente en la *vecindad* de Pleberio y Alisa.

Su recreación de aquellos días de gloria le sirven, por una parte, para confirmar, para sí misma y para un público (Pármeno, Sempronio) que no puede negar los detalles aducidos, la gran fama de que todavía se ufana y, por otra parte, la no cuestionada autoridad que se asocia con tan larga maestría. De esta autoridad, baste este ejemplo: afirma a Sempronio, hablando de cómo es improcedente en su amo la impaciencia:

> Mayormente estos novicios amantes, que contra cualquiera señuelo buelan sin deliberación, sin pensar *el daño* que el cevo de su desseo trae mezclado en su ejercicio y negociación para sus personas y sirvientes.
>
> (*La Celestina*, 139-140)

Que pudiera haber daño en la negociación del deseo de Calisto le molesta al criado, y su respuesta: "Aun al diablo daría yo sus amores!" (140) demuestra una nueva actitud —y la cobardía que luego saldrá a la luz del día— de Sempronio ante la revelación de posibles peligros. ¿Y cuál será el daño para Celestina, ahora que ella sustituye a Calisto en el papel de cazadora de Melibea?, ¿qué *daño* le puede acarrear? Esto sí es otro asunto.

Ha estado haldeando por la calle, cavilando consigo misma. No puede haber oído cuando antes Sempronio dijo a Calisto: "Melibea es grande", y Calisto a Sempronio: "Mira la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio [...]". Pero serán pensamientos muy similares a éstos los que pasan por el cerebro de Celestina rumbo a su casa, cuando Sempronio le alcanza. No me parece atrevido aventurar la idea de que aquí es Sempronio quien exterioriza —en un gran alarde de ironía dramática de parte del autor— los temores y dudas que le están perturbando a la alcahueta:

> Madre, mira bien lo que hazes, porque quando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre; que es noble y esforçado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha. Melibea es única a ellos; faltándoles ella, fáltales todo el bien; en pensallo tiemblo, no vayas por lana y vengas sin pluma.
>
> (*La Celestina*, 145)

No podría haberlo resumido mejor Celestina misma, y a esto vuelve al comienzo del acto IV: "Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino..." (149). Pero cuando Sempronio, todavía en el acto III, describe a Pleberio como *noble y esforçado* y a Celestina como *la misma sospecha,* logra resaltar el contraste que en la actualidad existe entre los dos, una realidad patente y dolorosa que creo tiene que tener muy en cuenta Celestina en todas sus deliberaciones privadas. Resulta, por lo tanto, y casi en el mismo espacio textual, sucediéndose en muy rápida yuxtaposición, que Celestina tiene ante los ojos intelectuales dos momentos contrastados: su vida alegre con Claudina de hace veinte años y la vida que lleva ahora, alejada de la buena fortuna de que antes gozaba.

Pero es más. Tampoco creo que lo que dice Sempronio de la unicidad de Melibea con sus padres no haya figurado en las reflexiones callejeras de Celestina. *Faltándoles ella, fáltales todo el bien*. Lo ha dicho Sempronio. Y le servirá a Celestina de *leit motiv* u obsesión en todos sus pasos posteriores.

Celestina de seguro sabía que en este negocio con Calisto iba a correr grandes riesgos: sólo "ha dissimulado" con Sempronio (149). Regresemos al acto III: al llegar Sempronio y Celestina a casa de ésta, sube Sempronio con Elicia, dejándola invocar a Plutón en una ceremonia que *debe* anular las dudas y temores que ella experimenta, pero aun la nueva confianza así adquirida *no* consigue borrarlas del todo. Y es que, el día después, sólo al estar camino de su primer asalto a la casa y de la honra de Pleberio, vuelven los grandes temores de nuevo para hacerle vacilar.

Serán "amargas" —razona ella— estas cien monedas (149). No sabe si seguir o volver atrás. Titubea. Comienza a razonar en voz alta consigo misma. Consigue primero proyectar la desilusión y las recriminaciones de Calisto si ella no cumple con su palabra, viendo un futuro aun más difícil: "¿adónde irá el buey que no are?" (149). El camino por delante, si no le trae el éxito que desea, promete "dañosos y hondos barrancos" (149): puede pagar su atrevimiento con la vida. En efecto, como afirma entre dientes, hay pena de ambas partes (150). El no cumplir, habiendo aceptado las cien monedas, sería exponerse a la ira de Calisto a la vez que dañar, tal vez irreparablemente, su fama de buena profesional. Pero —lo pensaría también Celestina— sufrir una derrota a manos de Pleberio (es decir, de sus agentes) le supondría otro revés, éste sí profesional, pero con elementos mucho más personales. Seguiría Pleberio subiendo y Celestina bajando.

El debate interior termina, entrelazadas las razones personales con las profesionales. Está Celestina ya decidida a poner su vida al tablero (176), concluyendo: "más quiero offender a Pleberio que enojar a Calisto. Yr quiero..." (150). Vence de esta manera sus temores Celestina, como si este dilatado acercarse a la casa de Pleberio le dejara el tiempo para sopesar la historia de las grandes semejanzas a la vez que las grandes diferencias que les han unido a lo largo de dos décadas, semejanzas y diferencias que son la base del resentimiento o la animadversión que Pleberio le iba inspirando.

Quisiera, con lo dicho hasta aquí, agregar otro motivo a los tradicionales de lucro y de orgullo profesional con los que los críticos valoran la

decisión de Celestina de *ir*, de seguir adelante con *fingidas razones, sofísticos actos* en su plan de seducir a Melibea por Calisto. Este motivo es el de la venganza y es una función de los cambios socioeconómicos que han operado en la vida de Celestina y Pleberio hasta ahora. Y también se puede llevar a cabo quitándole a Pleberio su única hija, como veremos. La venganza, por perversa que nos parezca, es una venganza arraigada en el pasado lejano y el no tan lejano, una venganza a la vez mezquina y grande, una venganza que, irónicamente, celebra su último acto después del asesinato de la alcahueta.

Los constantes éxitos y la prosperidad de Pleberio le parecen a Celestina una injusticia insufrible. Por eso, le viene esta asignación con Melibea como una imprevisible oportunidad de cortarle las alas a su prestigioso ex-vecino. La seducción de Melibea, vista así, se lleva a cabo con sumo arte (y no poca predisposición o complicidad de parte de la hija de Pleberio), tanto para *no enojar a Calisto* como para *offender a Pleberio*. Por eso debemos añadir a los otros motivos del dinero y del orgullo profesional el de la venganza. Apreciemos, además, la fría crueldad que practica Celestina al utilizar a Melibea también para lograr ambos propósitos.

Recordemos que Celestina antes era vecina de Pleberio y Alisa en el barrio de la ciudad donde ellos siguen morando.[7] Como le pregunta Lucrecia al ver a la *madre* acercando por la calle: "Celestina, madre, seas bienvenida: ¿quál Dios te traxo por estos barrios no acostumbrados?" (151). Tan venida a menos como ahora no estaba en aquel entonces, cuando era vecina en el barrio. En efecto, habría venido con cierta frecuencia a la casa de Pleberio y Alisa en el ejercicio de otros de sus seis oficios (que no la alcahuetería).

Así debemos considerar la naturalidad con que Alisa la recibe, después de tanto tiempo, creyendo que esta antigua vecina, "una buena

---

[7] La nueva casa de Celestina "al cabo de la ciudad" y "apartada, medio caýda, poco compuesta y menos abastada" (110) será otro elemento de fuerte contraste para Celestina, entre el *ahora* y el *antes*. La casa caída será como símbolo de los estragos de la Fortuna, y con sus años, ya no espera Celestina subir de nuevo.

pieça", vendrá a pedirle algo (152). No hay sorpresa alguna en ver que Celestina viene vendiendo hilado; para Alisa, mujer acomodada donde las haya en esta ciudad, comprarle también ahora, como antes, a Celestina algo para poder darle dineros sería una forma velada de la caridad propia de su aventajada situación social. Los lectores no sabemos cuánto tiempo exactamente hace que Celestina no vive en el barrio de Pleberio, pero es tiempo suficiente para alterar a las tres mujeres: suficiente para que Lucrecia se sorprenda, para que Alisa tenga que saber su nombre antes de poder acordarse de ella, y para que Melibea haya podido perder el perfil y la "filosomía de la cara" (158) de una envejecida Celestina.

Tampoco sabemos a ciencia cierta cuánto tiempo vivió Celestina en aquel barrio de gente bien, pero me parece más que razonable que allí viviría cuando estaba en la cumbre de su "prosperidad, hoy ha veynte años" (234). ¿Vivía Celestina en esa casa cuando nació Melibea, también hace veinte años (337)? La ironía presente en el resto de la obra nos invita a creer que sí. Entonces estos mismos veinte años dan un marco temporal para nuestra reconstrucción: Celestina, ocupadísima, disfrutando de varios años de gran prosperidad; Pleberio, encaminado ya hacia su gran prosperidad. Celestina, con sus nueve mozas, ninguna de ellas con más de dieciocho años (234). Pleberio, plantando árboles, edificando torres, fabricando navíos, y adquiriendo honores (337).

Pero como parece reconocer en otro momento, algo filosófica, Celestina:

> [m]undo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vazíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanesce; su orden es mudanças.
>
> (*La Celestina*, 234)

Digo *parece* filosófica, triste, resignada. Pero nosotros sentimos que esta Celestina del acto IX, rodeada de gente joven, despreocupada y lujuriosa, se lo está pasando verdaderamente bien. Sin embargo, es evidente, por los contrastes de edad, que Celestina se ve a sí misma verda-

deramente envejecida. Es un momento curioso, y no será de más pensar que Celestina está manipulando, con fines dramáticos, la situación: tiene delante a una Lucrecia más bien ingenua que, al entrar, se pierde en un espectáculo que rezuma gran sensualidad. El saludo de Lucrecia, viendo a "tanta gente y tan honrrada" (234) es lo que hace que Celestina explote los contrastes entre la alegría de hoy y la de hace veinte años con esta serie de reminiscencias y sentencias seudo-filosóficas.[8] Sencillamente puesto, Celestina está haciendo teatro. A pesar de las apariencias y todo lo dicho, no puede sentirse tan olvidada o decaída: acaba de juntar a Pármeno y Areúsa, de reconciliar a Sempronio y Elicia, y tiene que saber, al menos intuir, que está a punto de realizar la seducción final de Melibea: allí está Lucrecia como señal de la urgencia con la que viene, de parte de Melibea, a buscar a la "madre".

Dicho esto, hay que darnos cuenta que encerrada en esta escena tan bien montada por Celestina brilla una gran verdad. Ella quiso —pero no pudo— permanecer en la cumbre de su prosperidad y, como consecuencia de su reducido estado económico, hace unos dos años (al menos según el recuerdo de Melibea [158]), tuvo que mudar de casa. Así que cuando a Calisto Melibea le prohíbe la palabra ("Vete, vete de ay, torpe" [87]), Celestina ya se halla venida a menos, una vieja gloria casi sin encargos y con una sola *mochacha* en casa, sus faldas raídas, sus atractivos físicos deshechos por la edad, su cara cicatrizada. Celestina —para utilizar su propia metáfora— ahora tiene los alcaduces *vazíos*: quien los tiene *llenos* es Pleberio. A lo largo de los últimos veinte años, la rueda del mundo los ha tratado muy distintamente. Para la Celestina actual, lejanos son los sensuales días con sus noches en compañía de Claudina, esa vida alegre con su camaradería fácil y sus negocios en alza. Lejos los éxitos de aquella Celestina de las veinte manos, de aquella Celestina en cuyo registro no se dejaba escapar ninguna recién nacida, de aquella

[8] Esta escena encierra unos curiosos paralelos con otra, la de Celestina y Pármeno al final del primer acto. En otro estudio sobre el *modus operandi* de la alcahueta, pienso desarrollarlos más pormenorizadamente.

Celestina tan conocida que quien no le conocía el nombre había que tenerlo por extranjero.

Pleberio, sin embargo, vive con cierta ostentación, cada día mejor, prosperando todos sus negocios. Es poderoso, tiene varios que le sirven en casa (y fuera, se supone), y no sabe todavía lo que es sufrir los tropezones que nos depara la rueda del mundo. Está en lo más alto, en la cumbre de *su* prosperidad.

En estos veinte años que han rodado para los dos, Celestina no ha perdido de vista la progresiva diferenciación en sus destinos, siendo vecinos. Ambos tienen la misma edad, Celestina confiesa tener sesenta años (273),[9] los mismos que tiene Pleberio (337). Las divergencias en el *curriculum vitae* de estos dos, desde hace veinte años —cuando cada uno ejercía influencia en su estamento social y soñaba con seguir siempre en ese camino— no puede ser mayor.

A Celestina, que ahora se apaña lo mejor que puede "al cabo de la ciudad", olvidada por Pleberio sin que Celestina pueda olvidarle a él,[10]

---

[9] Celestina sólo descubre su verdadera edad casi en trance de muerte (acto XII), escupiendo estas palabras a Sempronio y Pármeno: "¿Qué es esto? ¿Qué quiere dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con *una vieja de sesenta años*?" (énfasis añadido). El tema de los años lo esquivaba Celestina, hablando con Melibea en el acto IV y afirmando no ser "tan vieja como me juzgan", alegando: "encanecí temprano, y paresco de doblada edad" (158). Las apariencias habrían de convencer a Pármeno, para quien Celestina debe tener "seys dozenas de años acuestas" (137). Sirvan estas diferencias para ilustrar el perspectivismo que opera en el texto.

[10] Celestina nunca encuentra a —ni habla con— Pleberio en el presente textual y, por eso, es imprescindible una reconstrucción de su pasado pre-textual. Habla Pleberio sólo una vez de Celestina, en el acto XXI, después de saber la causa (336) del suicidio de su hija; echa la culpa al Amor engañoso cuya sirviente era Celestina: "¿En qué pararon tus sirvientes y sus ministros? *La falsa alcahueta Celestina* murió a manos de los más fieles compañeros [...] ellos murieron degollados [...]" (341). Está Pleberio enterado de todo. Es pura especulación preguntarnos si Alisa le habría contado lo de las dos visitas de Celestina a su casa. A mí me parece que no se lo ha contado. De haberlo hecho, Pleberio, ya sospechoso como padre (ver el caso que discuto más abajo), podría haber intervenido de alguna forma.

se le ocurre poner en marcha un plan de venganza en el instante de presentársele una inesperada oportunidad. Y su compensación será la satisfacción, si tiene éxito ahora, de poder llevar a cabo un doble juego: contentar a Calisto y quitarle su sola heredera a Pleberio. *Faltándoles ella, fáltales todo.*[11]

La segunda frase, a la que aludí ya hace bastante, es la otra clave en esta línea de mi argumentación. En el acto XI, sale eufórica Celestina de la casa de Pleberio, conseguida la voluntad de Melibea. Minutos después ella, saliendo con Calisto de la Magdalena, casi no puede refrenar de gritar la noticia del rendimiento de Melibea con la cita arreglada para la medianoche. Todo se lo declara a Calisto triunfalmente: "A Melibea dexo a tu servicio". Calisto, no esperando tan pronto tan buena noticia, replica: "¿Qué es esto que oygo?", a la cual pregunta Celestina dice las palabras que para ella serán las más dulces de todo este negocio: "Que es más tuya (Melibea) que de sí mesma; *más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio*" (250). Es noticia tan grande que no resiste Celestina a parafrasearla: *Melibea se llama tuya, y esto tiene por título de libertad* [...] (251). Todo lo cual Melibea le confirmará esa misma noche.[12]

Estas dos frases de Celestina enmarcan, al menos para mí en esta relectura de la obra, el *alpha* espontáneo de su decisión de continuar con el negocio con Calisto y el *omega* apoteósico en el que coincide la satisfacción de Calisto con la de su amargada alcahueta. Ésta se venga de Pleberio, quitándole, si no físicamente a su hija, pues sí el *mando y querer* de ella. Melibea, para quien Pleberio vive y acumula tesoros, ha sacrificado su honra, su fama y su cuerpo (242) a espaldas de sus padres. Seguirá teniendo el nombre de *hija* de Pleberio, pero como *mujer*, ha entregado a Calisto su "mando y querer". Todo esto lo ha facilitado

---

[11] Las palabras de Sempronio resultan proféticas. Pleberio, lamentando sobre el cuerpo despedazado de Melibea, afirma: "Fáltame la vida, pues me faltó tu agradable compañía" (337).

[12] Melibea le ruega a Calisto: "limpia, señor, tus ojos; *ordena de mí a tu voluntad*" (261, énfasis añadido) y, poco después, "te suplico *ordenes y dispongas de mi persona como querrás*" (262, énfasis añadido).

Celestina con clandestinidad, y el haberlo logrado le da la honda satisfacción que necesitaba para celebrar, anticipadamente, la destrucción de uno tan favorecido por la rueda del mundo, que comía a diario del "manjar de los deleytes" del mundo (339), para que, como ella, él supiera lo que es estar *desmenguando y abaxando* (234).

Con el asesinato de Celestina en el acto XII a manos de Sempronio y Pármeno, podemos especular sobre las emociones que Celestina sentiría al enterarse del paso final en su objetivo de *offender a Pleberio*. Si Celestina —al menos en parte— actúa para que les faltara a Pleberio y Alisa su *guardada hija* y se contenta, en vida, con que Melibea se entregue a Calisto ("O mi madre y mi señora, haz de manera que le pueda ver, si mi vida quieres" [246]), ¿cómo recibiría la noticia de que Melibea misma, quitándose la vida, ha convertido en hecho físico lo que la alcahueta ha pretendido quitar a su ex-vecino, Pleberio, sólo el "querer y mandar" de su hija?

Antes de dejar el tema y concluir esta presentación, me interesa mucho comentar otros dos momentos del texto en los que la venganza que describo puede figurar como otra dimensión enriquecedora de nuestra apreciación de las ironías del texto. Con el primero de los dos, estamos en el acto XII. El momento surge después de la escena de frustrada tensión sexual compartida por los amantes (Melibea: "Las puertas impiden nuestro gozo..." [262]). La lujuria despertada en Melibea por Calisto (y que Celestina con su pericia en estos asuntos ha sabido canalizar) precipita una situación en donde la contienda Celestina-Pleberio toma nuevo relieve. Pleberio, despertado por unos ruidos en la cámara de Melibea que le inquietan, inicia un diálogo detrás del cual se halla la sombra de nuestra Celestina vengativa.

PLEBERIO: Señora mujer, ¿duermes?
ALISA: Señor, no.
PLEBERIO: ¿No oyes bullicio en el retraymiento de tu hija?
ALISA: Sí, oygo. ¡Melibea, Melibea!
PLEBERIO: No te oye; yo la llamaré más rezio. ¡Hija mía, Melibea!
MELIBEA: Señor.

PLEBERIO:	¿Quién da patadas y haze bullicio en tu cámara?
MELIBEA:	Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, *que avía [gran] sed.*
PLEBERIO:	Duerme, hija, que *pensé que era otra cosa.*
LUCRECIA:	Poco estruendo los despertó; con [gran] pavor hablavan.
MELIBEA:	No ay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no asperece. Pues, *¿qué harían, si mi cierta salida supiessen?*

(*La Celestina*, 266, énfasis añadido)

Melibea, que desde el final del acto IV sabemos que cubre la verdadera razón para la presencia de Celestina en casa con mentiras (y repite esto a final del acto X), se muestra aquí maestra de la improvisación con la excusa del "jarro de agua". La sed que tiene Melibea es exactamente lo que temía Pleberio ("pensé que era otra cosa"). Lo sabroso de la ironía aquí es que Melibea dice la verdad, mintiendo. La sed (sexual) de Melibea que su padre no comprende es una sed que entendería a la perfección la mujer que ha orquestado los sucesos de esta medianoche para, al menos en parte, *offender a Pleberio.* No se da cuenta Pleberio, pero el veneno que ha administrado Celestina comienza ya a demostrar sus efectos. La sombra de Celestina en esta escena la tiene en cuenta el lector perspicaz, comprensivo.

El segundo de los dos momentos figura sólo en la *Tragicomedia*, en el nuevo acto XVI, para mí como para otros lo mejor de los actos interpolados. Los padres de Melibea hablan de casar a su *guardada hija* (306) y, hablándolo entre sí, no saben que les escuchan Melibea y Lucrecia. Se ha comentado a menudo esta doble escena, la ingenuidad de Pleberio y Alisa, la pasión con la cual Melibea expresa su libertad de vivir su vida independiente de las trabas sociales del matrimonio ("No quiero marido" [304]), y las ironías situacionales planteadas en las conversaciones simultáneas.

Quiero sólo destacar algunas plebéricas frases para que las escuchemos a la luz de los complicados motivos iniciales de la ahora desaparecida y rencorosa alcahueta: "que más vale prevenir que ser prevenidos"

(302); "no quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores..." (302); "¿Quien no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía?" (302); y "¿Devemos darle parte de tantos como me la piden, para que *de su voluntad* venga...?" (306). Cuando habla Alisa, son sus opiniones las mismas de Pleberio, aunque es ella que las formula: "...como tú lo *ordenares*... nuestra hija obedeçerá..." (303); "...que si alto o baxo de sangre, o feo o gentil de gesto le *mandaremos* tomar, aquello será su plazer..." (306).

Consideremos las ironías implícitas en estas expresiones relativas a Melibea. Son transparentes. Podemos escudriñar estas estimaciones paternas de Melibea por la óptica de las dos frases de Celestina a las que hemos querido dar un significado interpretativo especial. Si la manera en que quiere Celestina *offender a Pleberio* ha sido, como creo yo, la de quitarle el *mando y querer* de su única hija, el más puro eco del éxito reside en la ironía detrás de las formas marcadas, arriba, en letra cursiva: "su voluntad", "ordenar", y "mandar". Melibea, la que todavía no se ha revelado a sus padres como realmente es, desde hace poco tiempo tiene su voluntad puesta en Calisto, y quien "manda" y "ordena" en ella es Calisto, no ellos. Vemos que la sombra de Celestina se hace larga, aun después de muerta.

Ya es hora de concluir esta serie de observaciones. Quedan, eso sí, otros pequeños rincones del tema de la animadversión, y de la venganza de Celestina, por explorar. Pero creo que queda demostrada una nueva e importante dimensión conceptual pocas veces atribuida a Pleberio en la construcción literaria de *Celestina*. Sigo viéndolo como víctima de su egocentrismo, de la ciega devoción a su familia, en especial a su hija, aunque me parece ser más una obligación de su posición social (verse y ser visto como buen *pater familias*) que un cariño afectivo, aun en su lamento al final de la obra.

Son los otros personajes que inician la recepción de Pleberio para el lector: al pintarle como "noble y esforzado" y hablar de su "grande patrimonio", la imagen de su buena fortuna y sus riquezas y propiedades le preceden (y contrastan con la imagen que de Celestina le antecede).

Casi todos temen cometer ofensas cerca de su casa, evitando a toda costa enfrentamientos con la "gente de Pleberio" (258).

Pero si imaginamos los cambios de los últimos veinte años, como he querido hacer en estas observaciones al texto celestinesco, los años desde el nacimiento de Melibea, los mismos que miden son testigos de los éxitos en ascendiente de Pleberio y la correspondiente caída en fortuna de Celestina, veremos que el pasar del tiempo ha producido en Celestina una distorsión o deformación que he llamado animadversión. Pleberio, cuando su mala estrella dictamina que, fortuitamente, caerá en manos de Celestina la oportunidad de seducirle a su hija (desviando su *mando y querer*), también pasa a ser otra víctima de ella, blanco de unos rencores socioeconómicos pasados a plano personal. Al fundir con los motivos de las ganancias y de orgullo profesional el de la venganza contra Pleberio por las razones aducidas en esta presentación, espero haber contestado más amplia y satisfactoriamente mi pregunta inicial: ¿por qué acepta Celestina el encargo de Calisto? Este nuevo papel para Pleberio, si no estoy totalmente descabellado, le devolverá o a él o a su sombra el sutil protagonismo en la estructura literaria de *Celestina* que el padre de Melibea se merece.

BIBLIOGRAFÍA

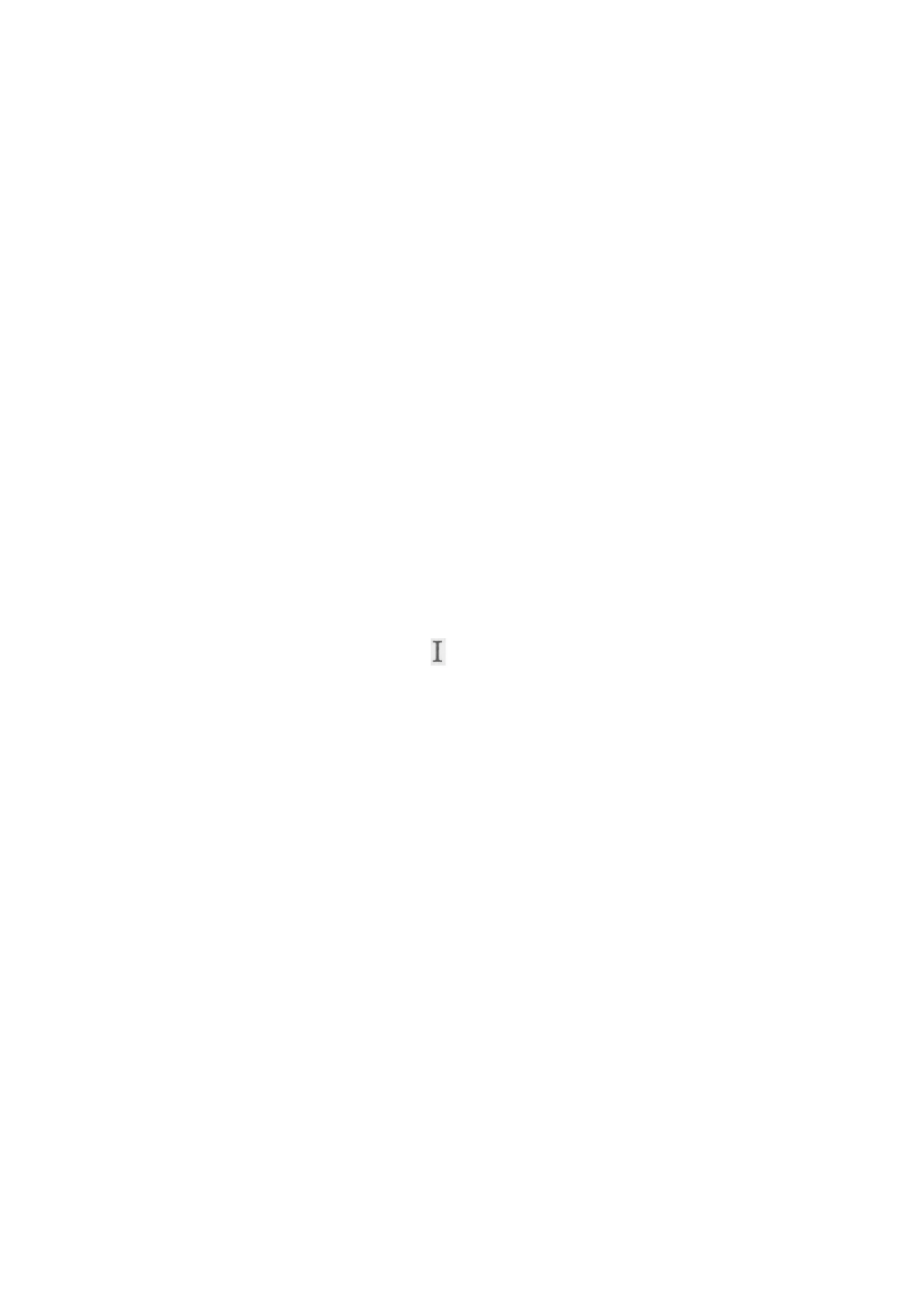
MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona: Anthropos, 1993.

MONTAÑÉS FONTENLA, LUIS, "El incunable toledano de la *Comedia de Calisto y Melibea*", *Anales Toledanos*, 8, 1973, 130-179.

ROJAS, FERNANDO DE, *Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1990. [1ª ed. 1969].

SEVERIN, DOROTHY S., *Memory in "La Celestina"*, London: Tamesis, 1970.

SNOW, JOSEPH T., "Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide", en W. C. McDonald & G. R. Mermier (eds.), *The Medieval Text. Methods and Hermeneutics. A Volume of Essays in Honor of Edelgard E. DuBruck*, Detroit: Fifteenth Century Symposium, 1990, 381-393.


I

Tópicos en el Romancero viejo tradicional

Aurelio González
El Colegio de México

Cuando hablamos de un texto tradicional nos estamos refiriendo a un texto que tiene variantes y, por tanto, distintas versiones, y cuyo principal medio de transmisión es o fue el oral y que por lo tanto en su composición se han tomado en cuenta esencialmente las características y necesidades de la oralidad. ¿Con esto qué es lo que queremos decir? Desde una perspectiva muy general, que el verdadero soporte de dicho texto tradicional sería la memoria, de la misma manera que del texto culto o incluso popular lo es el papel, y que este soporte memorístico condiciona el sistema, llamémosle así, de "escritura". Esto es más evidente en el caso del soporte papel, pergamino o similares, pero en el caso de la memoria ¿cuál es esta "escritura"?, ¿cuál es la representación que nos permite conservar el texto de una manera y no de otra? Esta consideración nos surge al tomar en cuenta que la transmisión oral no es la simple reproducción de una serie de palabras lexicalizadas, esto es memorizadas, exactamente sino un hecho de creación poética como lo ha mostrado Paul Benichou (*Creación poética*) en el caso del Romancero.

Cuando Menéndez Pidal ("Poesía popular", 52-87) se refirió al concepto de tradicional hablaba de un mecanismo de variación y conservación, esto es, de elementos que permanecen en el texto y que son reconocibles por los distintos transmisores-receptores, pero que no es-

tán clausurados, sino que poseen unos límites abiertos que les permiten, dentro de los márgenes marcados por un lenguaje o estilo que obedece a una estética colectiva, recomponerse y refuncionalizarse y con ello actualizarse. En este sentido la "escritura" en la memoria del texto está constituida por una serie de signos que tienen una dimensión mayor que la que correspondería a la letra de nuestros alfabetos escriturales, son unidades que poseen un significante reconocido y una posibilidad de variación (combinatoria o del tipo que sea) en el significado. Claramente estas unidades son codificaciones culturales que están alejadas del arbitrio de la voluntad creativa personal y particular en el sentido que para funcionar deben tomar en cuenta el conocimiento y aceptación por parte del receptor miembro de la misma comunidad. En este sentido hay que recordar que los textos son tradicionales sin importar si la primera composición proviene de un escrito, sino por el proceso de variación en la cadena tradicional, así como son anónimos no necesariamente por desconocerse el nombre del autor del elemento germinal, sino por estar creados a lo largo de la transmisión por múltiples autores.

Los signos de representación de la composición destinada a transmitirse oralmente son elementos estereotipados y dinámicos entre los cuales se destacan (con valor en distintos niveles de significación) las fórmulas, las estructuras formularias y los tópicos. En otros trabajos anteriores ya he hablado de la fórmula; hoy nos acercaremos a los tópicos.

En primer lugar hay que recordar que en el inicio del proceso tradicional de transmisión, el receptor escucha un texto que reconoce como propio (tanto por el lenguaje como por el tema y el tratamiento), lo descodifica y memoriza el significado de las secuencias que lo componen, las cuales están en relación con un lenguaje (discurso) que él mismo posee y del que es hablante (y que por lo tanto podrá variar); y remite su significado a conceptos que puedan ilustrar de alguna manera su contexto social.

En este sentido Diego Catalán afirma que los miembros de la comunidad reciben y aprehenden un romance

> [...] palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular interés, nivel por nivel,

> hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje. (Catalán, "Los modos de producción", 261-262).

En este esquema de enunciación-recepción los tópicos funcionan como unidades compositivas del texto y como referentes preconocidos (aunque al margen de la significación particular en el texto) con distintas posibilidades funcionales, esto es pueden tener una función genérica (identificación del tipo de historia); climática (crean la atmósfera de la narración); introductora (presentación de personajes, ubicación espacio temporal), etc. En ambas dimensiones los tópicos poseen un amplio valor nemónico.

En la tradición grecolatina la primera parte del proceso discursivo corresponde a la *inventio* que consiste en localizar en los compartimientos de la *memoria, en* los *loci,* los temas, asuntos, nociones, etc., ahí clasificados. En este proceso de la *inventio* existe una primera etapa que es la de las pruebas, que Aristóteles distingue entre naturales (dadas por la realidad) y artificiales o inventadas llamadas también *topoi* o lugares "que son formas abstractas de la lógica vacías de contenido que, al ser utilizadas por la retórica en la concreta situación del discurso, se llenan con argumentos concretos" (Beristain, *Diccionario*, 267).

Los tópicos, estos "lugares comunes" que decía Quintiliano, se van a poder reconocer por su forma, en algunos casos más o menos fija para ayudar a la memoria, pero se van a poder llenar de contenidos específicos en cada ejecución del texto. Además, no hay que olvidar que cada ejecución del texto no es un simple ejercicio creativo, sino el planteamiento de valores de una comunidad en relación con su realidad. De ahí que en la *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico* se diga que los romances son "segmentos de discurso estructurado que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificadamente, los sistemas

sociales, económicos e ideológicos del referente y someterlos así a la reflexión crítica" (Catalán, *CGR*, I, 19).

Sabemos que el Romancero es uno de los géneros tradicionales más vitales, no sólo del ámbito hispánico, y que en él confluyen las expresiones baladísticas y épicas. Gracias al Romancero se han conservado relatos medievales que de otro modo se habrían perdido y al mismo tiempo a partir de las versiones del Romancero de tradición oral moderna reconocemos la existencia de textos y variantes de los que no tenemos documentación antigua, pero que por sus características temáticas o estilísticas debieron circular vitalmente en la Edad Media.

Del corpus del Romancero viejo, textos publicados hasta 1580, aproximadamente, hemos recogido una serie de tópicos que podemos organizar en varios grupos. En primer lugar tenemos tópicos que tienen como función la ubicación temporal, entre ellos destaca "la mañana de san Juan", día muy señalado en toda la tradición occidental por corresponder al solsticio de verano y estar cargado con multitud de elementos de sincretismo solar. Esta fecha tópica se emplea en el romance del *Conde Arnaldos*, del *Conde Olinos*, de *Antequera* y del *Infante don García*, entre otros:

> ¡Quién uviesse tal ventura   sobre las aguas de mar
> Como uvo el conde Arnaldos   la mañana de san Juan!
>
> (*Romancero*, 2)[1]

> La mañana de sant Juan   al tiempo que alboreava
> gran fiesta hazen los moros   por la Vega de Granada,
>
> (*Romancero*, 86)

En los dos ejemplos anteriores, el tópico, además de ubicar temporalmente la acción, tiene una connotación de día especial. En el caso del

[1] La citas de romances están tomadas del *Romancero* de Giuseppe Di Stefano y de la *Primavera* de Wolf y Hofmann (Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos)* quienes editan versiones tomadas directamente de las ediciones más antiguas, dando todas las referencias necesarias. Al citar indico el número que tiene el romance en dichas ediciones.

romance de *Arnaldos* sirve para crear el aura misteriosa que tiene la llegada del barco desconocido. En el caso del romance de *La mañana de san Juan* el ambiente exótico que presagia el romancero morisco (Di Stefano, *Romancero*, 288) se sitúa en ese día de fiesta grande. Pero el tópico no solamente tiene una connotación festiva, también puede ubicar acontecimientos trágicos o nefastos, como en el romance de *Moriana*, ahí el tópico adquiere una doble posibilidad, pues si bien resuena la referencia al día festivo para todos, pero triste para la cautiva, también puede sugerir que por ser día de fiesta no estaban los cristianos suficientemente prevenidos y eso permitió la captura de la dama, en la huerta de su padre, otro espacio tópico:

> Captiváronla los moros   la mañana de sant Juane,
>
> (*Romancero*, 42)

Sin embargo, el tópico no es una estructura tan cerrada como la fórmula, existe la posibilidad de variación, mientras mantenga su apego a una estética colectiva y a una temática y a un estilo de amplia difusión, lo cual le da sus características de texto abierto y tradicionalidad. Fácilmente encontramos ejemplos donde se utiliza como inicio textual la ubicación temporal mencionando el día dedicado a otros santos que sería la forma tópica. Por ejemplo, en el romance de *La prisión del obispo don Gonzalo* que narra un hecho histórico sucedido en 1456, se menciona la salida de los cristianos el día de san Antón. Independientemente de la historicidad del dato, su uso se apega a un estilo que emplea el tópico del santoral como referencia, forma además propia del uso de la época:

> Día era de San Antón,   ese santo señalado,
> cuando salen de Jaén Juan   cuatrocientos hijosdalgo;
> Y de Úbeda y Baeza   se salían otros tantos,
>
> (*Primavera*, 82)

Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián;
ocho cabeças llevava, todas de hombres de alta sangre.

(*Romancero*, 116)

En el primer caso, en la mención del día de san Antón se hace explícito que es una festividad destacada, que todos de alguna manera tienen presente, al igual que la de san Juan. El tópico acepta entonces la variación discursiva, pero mantiene el significado: la historia sucede en un día señalado, aunque pierde la marca indicial que tiene el día de san Juan como un día fasto. En el caso del romance de los *Siete infantes de Lara* y a propósito de la mención del día de san Cebrián, 13 de septiembre, Menéndez Pidal llega a la conclusión que se trata de una referencia histórica y es uno de los datos que le permiten mostrar la historicidad de la muerte de los Infantes (*Infantes de Lara*, 458). En este caso la función es claramente nemónica, lo que se ha tomado es un *loci* de la memoria y ese lugar vacío se ocupa con una referencia histórica, aunque ese hecho con el paso del tiempo se pierda y sólo se conserve la referencia vacía por su integración a un tipo de lenguaje y a un esquema expresivo recurrente.

Otro tipo de ubicación temporal que se expresa por medio de un tópico es el que corresponde a una acción sucedida en el medio de la noche, tal como encontramos en una de las versiones de *Rosaflorida*:

Enamoróse de Montesinos, de oídas que no de vista,
Y faz a la media noche bozes da Rosaflorida.

(*Romancero*, 12)

o en otra de *Nuño Vero*

Esta noche a media noche entramos en cavalgada
y los muchos a los pocos llevár onnos de arrancada;

(41)

En ambos casos la ubicación en el medio de la noche está despojada de la posible historicidad de los ejemplos mencionados anteriormente, ahora lo que funcionará en el tópico son significados mucho más directos, por ejemplo la ocultación, no sólo por la obscuridad, sino porque es el momento en que todos se encuentran dormidos, por lo tanto se pueden realizar actividades sin ser sentido (encuentros amorosos o incluso tomar por sorpresa a los demás como en el caso de una acción guerrera), como la que narra el falso de Nuño Vero.

El tópico, para mayor refuerzo nemónico, puede tener una expresión formulística en la cual se completa el hemistiquio de ubicación temporal a la media noche con el hemistiquio que hace alusión a los gallos y con ellos al amanecer, como en *Conde Claros*:

Media noche era por filo, los gallos quieren cantar.
Conde Claros con amores no podía reposar;

(*Romancero*, 21)

y también en el romance de *El prior de san Juan* o de *Don García de Padilla*:

Media noche era por filo, los gallos quieren cantar.
Cuando entrava por Toledo, por Toledo essa ciudad;

(*Romancero*, 66)

En este caso la asociación formulística de la media noche con el canto de los gallos alude al centro de la noche y al amanecer (de acuerdo con la leyenda que los gallos cantan dos veces, Morley, *Spanish ballads*, 127) con lo cual la ubicación sugiere una duración temporal, pero implica también el momento más duro de la vigilia, después de una noche de vela o de insomnio amoroso.

Pero los tópicos no sólo son frecuentes en las ubicaciones temporales sino también en las espaciales y ambas son muy comunes como parte de los principios de los romances (véase González, *Formas y funciones*,

105-114). Entre los tópicos en ubicaciones espaciales destaca por ejemplo el encuentro al pie de un árbol. En algunos casos el encuentro es positivo y permite salir de una dificultad como en las siguientes versiones de *El caballero burlado* y *La infantina:*

arrimárase a un roble   por esperar compañía.

(*Romancero*, 5)

arrimárase a un roble,   alto es a maravilla.

(7)

Debaxo de un arvoredo   muy alto en maravilha,

(147)

El tópico del árbol también se puede utilizar para ubicar el lugar del último encuentro del caballero: el de la muerte con lo cual el texto adquiere una atmósfera trágica donde el árbol es al mismo tiempo la señal del lugar y de la tumba:

Muerto yaze Durandarte   debaxo una verde aya.
Con él está Montesinos   que en la muerte se hallara:

(48)

Otros lugares tópicos donde se ubican espacialmente los personajes del Romancero, así como tienen lugar sus acciones o sus encuentros con otros personajes son las orillas del mar, como en las siguientes versiones del *Conde Arnaldos* y de *"Mis arreos son las armas"*:

andando a matar la garça   por riberas de la mare,

(1)

andando de sierra en sierra,   por orillas de la mar,

(43)

La apertura, y por ende la variación del tópico, permite que éste funcione por igual cuando se trata de las orillas de un río,[2] como en estos romances épicos del ciclo de Bernardo del Carpio y del ciclo del Cid:

Por las riberas de Arlança   Bernardo el Carpio cavalga

(108)

Riberas del Duero arriba   cavalgan dos çamoranos,

(130)

O novelescos como este de *Rosaflorida*

Allá en aquella ribera   que se llamaba de Ungría,

(12)

El tópico funciona de manera irrelevante tanto en el contexto épico como en el novelesco. En algunos casos se justifica el uso del tópico de las orillas del mar por la presencia de un navío, pero en otros es absolutamente irrelevante y su función es eminentemente estilística. Esto es, se ubica de esa manera tópica en función de la estética del Romancero, que requiere de rasgos que sean identificables por sus receptores, tanto como de ayudas nemónicas y entre estos rasgos es claro que los tópicos, por su recurrencia, tienen mucho peso.

Aunque los tópicos en las ubicaciones son muy abundantes, probablemente el tópico más conocido y tal vez más abundante sea el numeral. Al margen de consideraciones simbólicas o mágicas, que indudablemente pueden haber existido en su origen, pero que difícilmente se han mantenido vigentes con el paso del tiempo, lo que sí es claro es

---

[2] En versiones de tradición oral moderna encontramos que los tópicos mencionados perduran y funcionan simultáneamente como en esta versión del *Conde Olinos* donde aparecen la ubicación temporal del día de san Juan y la espacial de las orillas del mar: "Paseaba el conde Olinos mañanita de san Juan / a dar agua a su caballo a las orillas del mar" (*Romancero*, 148).

que la referencia al número tres o al siete, los tópicos numerales por excelencia, identifican un estilo, pero también se puede depositar una carga de contenido del texto. Aunque son muchos los romances en los cuales se emplea, sin embargo, no siempre hay un cierto grado de especificidad y pueden ser intercambiables o simplemente ser parte de una estructura formulística de enumeración en la cual se evita la repetición alternando el tres y el siete. Así cuando se trata de pretendientes, sean condes o reyes, pueden ser indistintamente tres o siete como en el caso de *Rosaflorida*:

Siete condes la demandan, tres duques de Lombardía
(*Romancero*, 13)

El tópico no solamente se utiliza para expresar una cantidad (en realidad indeterminada, pero que se quiere sea significativa), también es muy frecuente como determinación temporal, con un cierto grado de especialización y así cuando se trata de un periodo largo de tiempo es más frecuente que sean siete años (*La infantina, Virgilios, Albaniña, Julianesa, Belerma, Infante don García, "Mi padre era de Aragón", El Cid en Roma, El moro que reta a Valencia*) o si es más corto pueden ser simplemente siete semanas como en *Los siete Infantes de Lara*, o incluso si el lapso es mucho más breve se puede reducir a "siete días le esperó", como en el romance *Rey don Sancho*.

El número siete también se emplea para designar un número de pruebas, trampas u *obstáculos: La conquista de Antequera*, número de caudillos (*El sitio de Baza*), reyes (*La caza de Roncesvalles*); objetos (antorchas en *Melisenda*) o de veces que se repite una acción (echar las suertes en *La muerte de don Beltrán* o en *La caza de Roncesvalles*). O el número de vueltas que se da a un lugar, esto es un tiempo de espera o de búsqueda (expresión aún muy común en el Romancero de tradición oral moderna) como en *Gaiferos* (véase Armistead "Siete vueltas", 323-326). El tópico también aparece en referencias temporales (véase Devoto, "Entre las siete", 370-375).

La reiteración del tópico puede ser un mecanismo poético creativo. Por ejemplo en *La muerte de don Beltrán*:

Siete vezes echan suertes quién lo bolverá a buscar;
todas siete le cupieron al buen viejo de su padre:
las tres fueron por malicia y las cuatro con maldad.
[...]
siete lançadas tenía desde el ombro al carcañal
y otras tantas su cavallo desde la cincha al pretal.
No le des culpa al cavallo, que no se la puedes dar,
que siete vezes lo sacó sin herida y sin señal
y otras tantas lo bolvió con ganas de pelear.

(*Romancero*, 139)

No hay que olvidar que el siete puede tener significado real (lo cual no hace que deje de ser tópico como en el caso de las siete colinas de Roma), o cultural (los pecados capitales o las maravillas del mundo Antiguo), lo cual, sin embargo, no hace cambiar el funcionamiento de la referencia como tópico, tal es el caso de los tres castillos de Nápoles mencionados en el romance que empieza *"Miraba de campo viejo"*, los cuales efectivamente existen y así son una referencia real. En este caso lo que cabría plantear es que la referencia se utiliza en el romance precisamente por su adecuación a un tipo de lenguaje tradicional que está construido básicamente con tópicos, fórmulas, repeticiones, etc., lenguaje que pervive desde la Edad Media hasta nuestros días.

En cambio, el tópico del número tres se utiliza más frecuentemente para indicar el número de personas, especialmente hijos *(Lanzarote y el ciervo de pie blanco, "Yo me estando en Giromena", Alburquerque, "Quéjome de vos, el rey")*, uso que es muy común también en otros textos folclóricos como el cuento tradicional.

Los personajes elegidos habitualmente son tres como las damas en *El juicio de Paris*, así como las veces que hay que realizar una acción (*Gerineldo, La infanta preñada*). Asimismo el pago está en función del

tres, desde las tres monedas hasta las tres cargas de oro que envía el rey en una de las versiones de *Abenámar* (89). También las murallas de Calatrava se derriban en "tres pedaços" (*"Ya se salen de Castilla"*).

El tópico también es muy usado para marcar lapsos temporales: tres días con sus noches en *Río Verde.* Aunque existen otros lapsos que también están bastante estandarizados como es un emplazamiento en el más allá o para que se cumpla algo terrible, en estos casos se trata de treinta días, múltiplo de tres y así se usa en el *Conde Alarcos* o en el romance de *Los Carvajales.*

Los múltiplos de este número se emplean para designar cantidades notables por su número o por lo selecto: "con trezientos cavalleros que van en su compañía" (*"Cabalga doña Ginebra"*); "trezientos moros mataron" (*Alcaide de Cañete*); "trezientas cuerdas de plata" (*La derrota de Rodrigo*); "Los trezientos hijos dalgo" (Cabalga Diego Laínez); "vi venir pendón bermejo con trezientos de cavallo" (*"Por aquel postigo viejo"*); "con trezientos cavalleros, todos con cruz colorada" (*Albayaldos*); "trezientas damas con ella para la acompañar" (*Doña Alda*). El múltiplo también se usa para indicar gran tamaño como una adarga de treinta palmos en *"Ya se salen de Castilla"*.

El uso del tópico no es algo simplemente mecánico, existe la posibilidad amplia de creatividad (normalmente en la variación) y de artificio. Por ejemplo en el romance que empieza con "Tres cortes armara el rey" que narra cómo acudió el Cid a las Cortes, el tópico se utiliza en tres expresiones de cantidades, pero hay un *crescendo* con los múltiplos, así se pasa de una cantidad que meramente se quiere marcar como especial (para eso se usa el tópico) que es donde podía haber radicado el contenido simbólico. Después el múltiplo de decenas señala el arco de tiempo que debe transcurrir (tal como en un emplazamiento) y finalmente el múltiplo de centenas indica el selecto número de caballeros:

Tres cortes armara el rey, todas tres a una sazón:
[...]
treinta días da de plazo, treinta días que más no,

Y el que a la postre viniesse que lo diessen por traidor.
[...]
Treinta días son passados y el buen Cid no viene non.
[...]
Ellos en aquesto estando, el buen Cid que assomó,
con trezientos cavalleros, todos hijos dalgo son,

(Romancero, 137)

El tópico es entonces un marco referencial, un esquema expresivo, que puede asociarse o no a una expresión formulística (posibilidad con la cual se incrementaría su fijeza y con ella su relación con la memorización), pero al mismo tiempo es un elemento estilístico abierto que permite una gama muy amplia de utilizaciones y con ella la posibilidad de la recreación poética, dentro del estilo tradicional, en la transmisión oral. Por otra parte, al concebirlo como un marco, su significado es abierto y puede variar de acuerdo al contexto en el cual se encuentra. Retomando el símil de la escritura que usábamos al principio de estas páginas, podríamos decir que la letra o la palabra es la misma, pero la caligrafía y el significado no. La creación poética en este tipo de literatura está en ese delicado juego entre la conservación y la variación de formas y significados.

BIBLIOGRAFÍA

ARMISTEAD, SAMUEL G., "Siete vueltas dio al castillo...", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30, 1974, 323-326.

BENICHOU, PAUL, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid: Gredos, 1968.

BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985.

CATALÁN, DIEGO, "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura", en Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Esteve y Ramón Rubio (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, 245-270.

CATALÁN, DIEGO, *et al.*, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico (CGR)*, 3 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984.

DEVOTO, DANIEL, "Entre las siete y las ocho", *Filología*, 5, 1959, 65-80.

DI STEFANO, GIUSEPPE, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.

GONZÁLEZ, AURELIO, "Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 191-206.

— "Formulismo en el Romancero: apertura y variación", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Madrid, España, 6-11 de julio de 1998*, Madrid: Castalia, 1999, I.

— *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1984.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América*, Madrid: Espasa-Calpe, 1939, 52-87.

— *La leyenda de los Infantes de Lara*, 3ª ed. amp., en *Obras Completas I*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976 [1ª ed. 1896].

MORLEY, SYLVANUS GRISWOLD, *Spanish ballads*, Wesport: Greenwood Press, 1977 [1ª ed. 1911].

WOLF, FERNANDO JOSÉ y CONRADO HOFMANN, *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952 [1ª ed. Berlin: A. Asher, 1856].

Ecos de la antigua lírica tradicional hispánica en el *Libro de buen amor*

Marco Antonio Molina
El Colegio de México

El *Libro de buen amor* (en adelante, *LBA*) es algo más que un conjunto de parodias de géneros literarios; es una reelaboración de mucho de lo que se cantaba y leía en la Península Ibérica. Uno de los géneros que retoma es la lírica tradicional. En este trabajo intentaré señalar algunas coplas populares de las que el autor del *LBA* se sirvió. A partir del desarrollo del trabajo se hará evidente que no siempre se trata de una parodia por parte de Juan Ruiz; puede ser, más correctamente, un fenómeno de intertextualidad, entendiendo ésta en un sentido amplio de reutilización, consciente o no, de textos preexistentes. Por supuesto, en el aspecto formal, Juan Ruiz ha modificado las cancioncillas y las ha adaptado a la cuaderna vía; han sufrido algunos cambios, léxicos, sobre todo, necesarios para la coherencia del texto. Considero prudente advertir que, en ocasiones, la relación textual entre los versos del *LBA* y la lírica tradicional es menos clara; en esos casos, intentaré demostrar que la relación se establece a partir de estrategias más complejas.

Comenzaré por las relaciones textuales más identificables. Los pasajes del *LBA* con más claras relaciones con la lírica tradicional son los de los viajes del Arcipreste a la sierra. La crítica había visto el origen de estos episodios en tradiciones líricas distintas a la castellana. Todavía hay quienes apoyan esta teoría; por ejemplo, Arlene Lesser (*La pastorela*, 131-132),

da dos ejemplos que podrían ser los antecedentes de las serranas del arcipreste. Menciona, dentro de la poesía portuguesa, las serranas de Esteban Coelho y de Alvaro Affonso. Estas cantigas se encuentran en el *Cancionero de la Vaticana*; la de Coelho tiene el número 321 y a la de Affonso le corresponde el número 410. En la primera, una pastora emplea en el último verso "una lengua rústica de gran vulgaridad";[1] en la segunda, la pastora aparece como una figura salvaje. Creo que sí podría trazarse una relación entre estas cantigas —y las tradiciones a las que pertenecen— y los episodios del Arcipreste. Cabe preguntarse, sin embargo, si no son dos manifestaciones del mismo fenómeno. Podría ser la evolución "lógica" de la pastorela por contraste con una realidad que los receptores conocen de cerca. Esto es, ante una literatura con personajes pastores tan idealizados, no es difícil que se hagan parodias y, además, que se incorporen anécdotas sobre pastores rústicos (que, por otro lado, pueden estar tan idealizados como los otros).[2] Juan Ruiz y los mencionados poetas portugueses podrían haber llegado al mismo punto de manera independiente. Me parece que lo que Juan Ruiz hace en dichos pasajes es una evolución "natural" de lo que existía anteriormente. Por un lado crea una parodia de los personajes de la tradición pastoril y, además, incorpora por medio de la parodia y el parafraseo, la lírica tradicional española, propia de los verdaderos pastores de su época. En cierta forma, se está anticipando a lo que más tarde hará Cervantes en el episodio de Crisóstomo, cuando se encuentran los falsos y los verdaderos pastores.

---

[1] Estevam Coelho, *Cancioneiro da Vaticana*, 321 y *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 720: "Sedia la fremosa seu sirgo torcendo, / sa voz manselinha fremoso dizendo / cantigas d'amigo. // Sedia la fremosa seu sirgo lavrando, / sa voz manselinha fremoso cantando / cantigas d'amigo. // -Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes / amor mui coitado, que tan ben dizedes / cantigas d'amigo. // Par Deus de Cruz, dona, sei [eu] que andades / d'amor mui coitada, que tan ben cantades / cantigas d'amigo. // -Avuitor comestes, que adevinhades" (Cidade, *Poesia medieval*, 33-34 y Nunes, *Cantigas d'amigo*, 141-142).

[2] Recuérdese el romance de *La serrana de la Vera*, que según Menéndez Pidal (para una versión facticia véase *Flor nueva*, 264-265) es el resultado de la unión de las serranillas medievales con las historias de bandoleros, ya dentro del Romancero vulgar.

Menéndez Pidal, por otra parte, en un discurso de 1919 (*La primitiva*, 29 y ss.), fue el primero en señalar el parentesco entre las serranas del Arcipreste y ciertas coplas tradicionales que se cantaban en la Península Ibérica; también rechazaba que los pasajes de Juan Ruiz fueran solamente parodia de las pastorelas francesas, provenzales y gallego-portuguesas; él buscaba su origen principalmente en la poesía tradicional castellana. Demuestra con ejemplos que, efectivamente, hay tópicos y situaciones que permiten establecer la relación entre ambas manifestaciones literarias: la voz lírica de un personaje que se pierde en la sierra, que ruega a una serrana que le dé posada, que se queja del frío, de la oscuridad; incluso aparece la serrana salteadora.

Personalmente, considero que ambas posiciones —la que atribuye una influencia de otras regiones y la que considera un origen castellano— no son excluyentes; López Estrada y López García-Berdoy (*Poesía*, 160) señalan que, en este caso: "Se cruzan, como tantas veces, en una misma pieza, contradictorios sentidos: uno sería la pastorela cortés de la lírica francesa y provenzal, y otro sería el canto de camino, procedente del folklore literario".[3]

Remito a los artículos de Menéndez Pidal[4] para no repetir los ejemplos que él aporta y que me parecen convincentes. Prefiero detenerme en el comentario de ciertos versos en particular, que el crítico español no cita y que, desde mi punto de vista, demuestran el acervo popular de Juan Ruiz y, por supuesto, de su público.

Los episodios de la sierra en el *LBA* comienzan con el verso "El mes era de março, día de Sant Meder" (951a);[5] el primer hemistiquio remite a varios versos muy similares de la poesía tradicional, que se puede reco-

---

[3] De hecho, en el poema de Esteban Coelho se ha mencionado una influencia francesa de la pastorela; por ejemplo, Cidade (*Poesia medieval*, 33, nota 1) anota en el poema arriba citado de Coelho: "Esta é a única peça lírica dos Cancioneiros que reflecte entre nós o género poético chamado em França *Chansons de toile*".

[4] Véase Ramón Menéndez Pidal, *De primitiva lírica* y "Las serranillas".

[5] Todas las citas están tomadas de la edición de Alberto Blecua. Entre paréntesis se indica la estrofa y el verso.

ger incluso de nuestros días. El primer ejemplo es muy cercano temporalmente al *LBA*, encontramos una ensalada cantada de Gil Vicente que comienza: "En el mes era de mayo" (C 1270A).[6] Hay que recordar que Gil Vicente es uno de los autores cultos que aprovechó en gran parte —y gracias a ello han llegado hasta nosotros— muchas de las cancioncillas tradicionales de la Península. Seguramente, al lector o público del *LBA*, el verso del Arcipreste lo remitiría inmediatamente a la cancioncilla que sirvió también de inspiración al autor portugués. La presencia del verso en estos dos autores cultos habla de su amplia difusión. Además, su tradicionalidad se demuestra por la presencia del verso tanto en el Romancero viejo como en el Romancero de tradición oral moderno, por ejemplo: tenemos las versiones de *El prisionero* que comienzan con: "Por el mes era de mayo cuando hace la calor" (Díaz Roig, *El Romancero viejo*, 230-231) o "Mes de mayo, mes de mayo, cuando empieza la calor" (Cossío y Maza, *Romancero popular*, II, 76). Otro verso, también encontrado en romances tradicionales, métrica y sintácticamente se emparenta con el verso de Juan Ruiz, aunque léxicamente ha cambiado: "Domingo era de ramos" (Galmés, *El romancero*, nota 72).[7] La similitud formal entre ambos versos es innegable. Juan Ruiz: "El mes era de março"; Gil Vicente: "En el mes era de mayo"; y los romances *El prisionero*: "Por el mes era de mayo", y *Batalla de Roncesvalles*: "Domingo era de Ramos".

Éste no fue el único verso tradicional que Juan Ruiz utilizó para comenzar uno de sus pasajes; en otra cuaderna vía tiene como primer verso: "salida de febrero e entrada de março" (1618a), verso que, por el uso del paralelismo y el tema, la salida de un mes y la llegada de otro, recuerda, aunque menos literalmente, una gran cantidad de romances

[6] Para la lírica tradicional española, cito a partir del *Corpus de la antigua lírica*, de Margit Frenk. Entre paréntesis aparece la referencia (C), con el número de texto que le corresponde en dicha edición.

[7] Ambos romances, en sus versiones viejas ya aparecen publicados en el *Cancionero de Amberes de 1550* (Rodríguez Moñino, 300 y 284).

como el de *Flérida* ("En el mes era de Abril / de Mayo antes vn dia", Rodríguez Moñino, *Cancionero de romances*, 302) y cancioncillas tradicionales. Por ejemplo, una de ellas, muy difundida, según la cantidad de fuentes en las que se la ha encontrado, dice: "Entra mayo y sale abril / quán garridico le vi venir" (*C* 1270A y 1270B). El tópico, por lo visto, es de una gran tradicionalidad en el folclor actual, según consta en el *Corpus de la antigua lírica*, se registran otros versos similares: "¡Ay, qué entradita de mayo!, / ¡Ay, qué salida de abril!"; "Para bien entrado mayo, / para bien abril salido" o también "buenas salidas de abril, / buenas entradas de mayo". Además de la estructura tópica de estos versos, encontramos comparaciones que relacionan los mismos meses; cito sólo dos cancioncitas:

Las mañanas de abril
dulces son de dormir,
y las de mayo
de sueño me cayo.

(*C* 1268B)

¡O, qué lindo que va el año:
lluvias al abril y flores a mayo!

(*C* 1269)

En el *LBA*, aunque los meses que se mencionan son otros, sin duda lo que se está marcando es el fin de un ciclo y el comienzo de otro. El pasaje que comienza con el verso "Salida de febrero e entrada de março" es el de la aparición de don Furón, como mensajero del Arcipreste, después de la muerte de Trotaconventos. En ambos casos, cuando inicia sus aventuras en la sierra y cuando toma como sirviente a don Hurón, al utilizar Juan Ruiz versos reconocibles para el público, estaría predisponiendo al receptor de la obra para lo que vendría: una aventura amorosa con, probablemente, un final feliz; al menos en eso hace pensar la canción:

Entra mayo y sale abril:
¡tan garridico le vi venir!
Entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comiençen a bien servir.

(*C* 1270B)

Sin embargo, el resultado es irónico pues, tanto las aventuras en la sierra, como el servicio de don Hurón, tendrán consecuencias negativas para el protagonista.

Dentro de los mismos episodios de la sierra, encontramos un verso en voz de uno de los personajes, que alude al universo de la lírica tradicional. La Chata de Malangosto amenaza al protagonista: "págame, si non verás cómo trillan rastrojo" (953d). Los contemporáneos de Juan Ruiz entenderían el doble sentido del verso y, posiblemente, recordarían la cancioncilla:

Este pradico verde
trillémosle y hollémosle.

(*C* 1105)

Louise Vasvári ya ha señalado las connotaciones sexuales relacionadas con huerta, que pueden funcionar para "prado" y los verbos trillar y hollar ("Vegetal-genital", 11-13).[8] Tal vez no se está aludiendo solamente a esa cancioncita, sino al conjunto de cantares relacionados con la siega. De cualquier manera, lo que en la canción tradicional es un "pradico verde", en los versos de Juan Ruiz se convierte en rastrojo. La relación con dicha cancioncilla tendría también un resultado irónico frente a la agresividad de la serrana.

[8] Analiza el nombre de don Melón de la Huerta y cita otros versos: "muger, molino, e huerta siempre quería grand uso" (472b) y "huerta mejor labrada da la mejor manzana" (473b).

En este mismo encuentro del Arcipreste, el protagonista responde con una súplica:

Déxame passar, amiga, darte é joyas de sierra;
si quieres, dime quáles usan en esta tierra,
ca, segund es la fabla, quien pregunta non yerra;
e, por Dios, dame posada, que el frío me atierra.

(*LBA* 955)

El último verso de la cuaderna vía recuerda, sin duda, dos antiguos cantares:

Dame acogida en tu hato,
pastora, que Dios te duela:
cata que en el monte yela.

(*C* 989)

Dame acojyda, pastora,
por tu byda, en esa syera:
¡ay, qu'ell amor me destyera!

(*C* 990)

La relación entre estas dos cancioncitas y el verso de Juan Ruiz me parece que es muy directa. Creo que el uso de la misma rima es más que una coincidencia. Me parece muy probable que para un receptor familiarizado con la lírica tradicional, al terminar de leer/escuchar el verso "e, por Dios, dame posada, que el frío me atierra", le vendrían a la mente las dos cancioncillas.[9]

---

[9] En otra estrofa, Juan Ruiz utiliza las mismas palabras al final de cada verso (y por lo tanto, la misma rima) que remiten también a las imágenes de la lírica tradicional. Sobre los posibles significados del frío y la nieve, remito a los trabajo de Morales

En la "Cántica de serrana" que narra este mismo encuentro aparece un verso que parafrasea otro de una cancioncilla tradicional. El protagonista del *LBA* pide que se le deje continuar su camino: "Díxele yo: 'por Dios, vaquera, / non me estorves mi jornada" (962a-b); el cantarcillo al que se hace alusión dice: "Pásame, por Dios, varquero" (*C* 951). Si se suprimiera el pronombre, el "yo" en el verso de Juan Ruiz, ambos versos tendrían el mismo metro, además del mismo esquema acentual y sintáctico: "Díxele, por Dios, vaquera" y "Pásame, por Dios, varquero".

Aquí el uso del verso tradicional no tiene un resultado irónico, pero sí paródico, pues el hablante lírico ruega por ayuda para cruzar el río; el tono de la canción tradicional es diferente:

Pásame, por Dios, varquero,
d'aquesa parte del rrío;
¡duélete del dolor mío!

(*C* 951)

Es probable que esta misma canción —que por la cantidad de fuentes en las que se conservó, debió ser muy conocida— resonara en los oídos de los receptores, al llegar al último verso de la estrofa:

mas, quanto esta mañana
del camino non é cura,
pues yo vos tengo hermana,
aquí en esta verdura,
ribera de aqueste río.

(*LBA* 989e-i)

Blouin (*El ciervo y la fuente*) y Olinger (*Images of Transformation*); como se verá, las interpretaciones que ahí se proponen pueden aplicarse muy bien a estos versos. La cuaderna (672) es la siguiente: "A Dios juro señora, para aquesta tierra, / que quanto vos é dicho de la verdat non yerra; / estades enfriada más que la nief de la sierra, / e sodes atán moça que esto me atierra".

En esta cántica de serrana, el último verso de cada estrofa repite la rima, como si fuera el estribillo de un villancico. Podría también ser una especie de zéjel, aunque la primera estrofa tiene un esquema rímico aab.

En otra parte, Juan Ruiz retoma una cancioncilla, que podría ser también un refrán, y aprovecha la estructura y el tono sentencioso. La cancioncita es la siguiente:

Pan y vino andan camino,
que no moço garrido.

(*C* 1605A)

Los versos del *LBA* son: "agora se prueva / que pan e vino juega, que non camisa nueva" (983a-b). En este caso, Juan Ruiz sustituye el último elemento, el "moço garrido", por la "camisa nueva"; pero el sentido general se conserva.[10] Juan Ruiz conserva la sintaxis de la canción/refrán y la rima del pareado se convierte en rima interna del último verso de la cuaderna vía.

Otro ejemplo de un verso que pasa idéntico de la lírica tradicional al *Libro de buen amor*, aparece en la última cántica de serrana; la estrofa del Arcipreste dice:

Ençima del puerto,
coidé ser muerto
de nieve e de frío,
e d'ese roçío
e de grand elada.

(*LBA* 1023)

La primera estrofa de un cantarcillo dice:

---

[10] ¿La "camisa" se refiere a la mujer? En ese caso, el sentido es más obsceno.

Encima del puerto
vide una serrana,
sin duda es galana.
[...]

(*C* 996)

El resultado debió ser el mismo que con otros versos arriba citados. Al escuchar o leer el primer verso, los contemporáneos de Juan Ruiz se creaban expectativas que, por su uso irónico en el *Libro*, no se cumplían. La serrana de la cancioncilla es, según se escucha versos más adelante, de "cuerpo garrido" y de "cuerpo loçano" (vv. 7 y 12); muy distinta a Alda, la última serrana que encuentra el Arcipreste en su viaje por la sierra. Como se ve, la relación entre este cantar tradicional y la cántica de serrana es algo más que una mera referencia; las figuras de las dos serranas, tan opuestas, hacen pensar en una cuidadosa búsqueda de Juan Ruiz, al momento de retomar versos conocidos por el pueblo.

Fuera de los pasajes de la sierra hay otros versos que también remiten a cancioncillas tradicionales. Por ejemplo, al final del diálogo con Doña Venus, aparecen los versos:

Amigos, vo a grand pena e só puesto en la fonda:
vo a fablar con la dueña, ¡quiera Dios que bien me responda!
Púsome el marinero aína en la mar fonda,
dexóme solo e señero, sin remos, con la brava onda.

(*LBA* 650)

Coitado, ¿si escaparé? Grand miedo é de ser muerto;
oteo a todas partes e non puedo fallar puerto.

(*LBA* 651a-b)

En estos versos encontramos el conocido tópico del naufragio de amor. Nótese la similitud de tono con las cancioncitas:

Mas, triste yo, ¿qué haré?,
que yo, que no sé nadar, moriré.

(*C* 966)

Aguas de la mar,
miedo he
que en vosotras moriré.

(*C* 963)

La pregunta retórica del Arcipreste en el verso 651a: "Coitado, ¿si escaparé?" está, con otras palabras, en "Mas, triste yo, ¿qué haré?" (*C* 966), de la canción citada y también en:

Por el montezillo sola
¿cómo iré?
¡Ay, Dios!,
¿si me perderé?

(*C* 1005A y *C* 1005B)[11]

En este mismo ejemplo de las cuadernas 650 y 651, encontramos una intención cómica. El protagonista del *LBA* es ridiculizado al poner en su boca versos que, probablemente, el público relacionaba con voces femeninas (*C* 1005A y B). Imaginemos la consecuencia de un tono afeminado en un lector del verso: "Coitado, ¿si escaparé? Grand miedo he de ser muerto" (*LBA* 651a).

Otro verso que utiliza Juan Ruiz tiene una relación más evidente con la lírica tradicional. Cuando la alcahueta va a casa de doña Endrina y encuentra a doña Rama, la madre, dice: "Señora doña Rama yo (¡que

[11] También, entre otras, las canciones siguientes: "Soy serranica / y vengo de estremadura. / ¿Si me valerá ventura?" (*C* 1006) y "En este mi huerto / una flor hallé; / ¡o, bien de mi alma!, / ¡o, bien de mi vida!, / ¿si la cogeré?" (*C* 1339).

por mi mal vos vi, / que las mis fadas negras no se parten de mí!)" remiten al cantar:

¡Ay, Sierra Bermeja,
por mi mal te vi!,
qu'el bien que tenía
en ti lo perdí.

(*C* 886)

Verso que también aparece en un cantar muy popular que Lope retomará para su famosa comedia *Los comendadores de Córdoba:*

Los comendadores,
por mi mal los vi:
¡tristes de vosotros,
cuitada de mí!

(*C* 887A)

Juan Ruiz, una vez más, no sólo parodia versos conocidos por su auditorio; también está aprovechando el elemento simbólico que se encuentra en la antigua lírica tradicional hispánica. En todos estos versos, el agua está relacionada con el amor —con las penas de amor, representadas por el naufragio. Considero que esto es importante porque demuestra que el autor del *LBA* no sólo conocía la lírica que cantaba el pueblo, también comprendía el universo de imágenes que habitaba en ésta. El uso que hace Juan Ruiz de esta lírica es más complejo que el que hicieron en algunas ocasiones los poetas del Renacimiento, que tomaban las cancioncillas tradicionales como pretexto para glosarlas (Frenk, *Entre folklore*, 29 y ss.), siempre desde una perspectiva culta y ajena a ellas.

El conocimiento que tenía Juan Ruiz de esta lírica se manifiesta, por citar un ejemplo más, en la estrofa 909. Uno de los consejos que el Arcipreste da a las dueñas es: "sola con omne no-t' enfíes nin te llegues al espino" (909d). El significado del segundo hemistiquio del verso se aclara con el siguiente cantar:

¡Ay, mezquina,
que se me hincó un' espina!
¡Desdichada,
que temo quedar preñada!

(*C* 1650)

En este ejemplo, no hay una correspondencia textual entre el verso de Juan Ruiz y el cantarcito, pero, sin duda, para los receptores de ambos textos, sí habría una relación en las intenciones de ambos.

Un ejemplo interesante se relaciona con el sintagma "buen amor". En una de sus tantas apariciones en el *LBA* encontramos el polémico verso: "llamatme 'buen amor' e faré yo lealtat". Una cancioncilla, evidentemente amorosa, dice:

¡Buen amor, no me deis guerra,
qu'esta noche's la primera!
¡Así os vea, cavallero,
de la frontera venir,
como toda aquesta noche
vos me la dexéis dormir!
¡Buen amor, no me deis guerra,
qu'esta noche's la primera!

(*C* 1663)

Como en el ejemplo anterior, el tono, o incluso la melodía que tal vez acompañaba este poemita, podrían llenar de sentido —sin dejar lugar a ambigüedades— el verso de Juan Ruiz.

Un último ejemplo. En el recibimiento a Don Amor, escribe Juan Ruiz:

De la parte del sol vi venir una seña,
blanca, resplandeciente, más alta que la peña:

en medio figurada una imagen de dueña,
labrada es de oro, non viste estameña.

(*LBA* 1242)

En el segundo verso de la estrofa, "peña" va acompañada de un artículo. Blecua anota que en el manuscrito *G* se lee "alta más que peña"; pero respeta la versión del manuscrito *S*. Trata de explicar el verso diciendo que, si no es un error, el poeta puede estar aludiendo a La Peña, en la sierra cercana a Salamanca. Sin descartar la idea de Blecua, podría decir que otra explicación es que el poeta alude a una peña, también bastante conocida por su auditorio:

Alta estava la peña,
naçe la malva en ella.
Alta estava la peña
riberas del río,
naçe la malva en ella
y el trévol florido.
Y el trévol florido:
naçe la malva en ella.

(*C* 71)

Olinger analiza de qué manera en este poemita se unen símbolos masculinos y femeninos, que le dan un nuevo sentido. Concluye la autora:

> [...] this may be the song of one who wishes to go pick the mallow and trefoil, or of one who has been picking them already [símbolos de la unión sexual]. The poem is very similar, when considered in this way, to the song in which the young girl describes the *sierras* to her mother —'altas son de subir'

(*Images of Transformation*, 152)

El verso del Arcipreste, desde este punto de vista, adquiere una fuerza que no debió pasar inadvertida para sus contemporáneos.

A partir de los ejemplos revisados, espero haber demostrado que este autor era un gran conocedor de la lírica de tradición oral. Juan Ruiz utiliza los versos de esta poesía a veces de manera muy directa, otras, sólo como un guiño, como una vaga alusión, pero siempre con un resultado que enriquece su texto. Como afirma Louise Vasvári, "Para poder descifrar el humor perdido de textos medievales es necesario reconstruir parte de la competencia lingüística y cultural de su público original" ("El hijo del molinero", 476). En este caso, aunque no siempre es el humor lo que está buscando Juan Ruiz, con las alusiones a la lírica tradicional lo que logra es agregar significados a su, ya de por sí, ambiguo libro.

BIBLIOGRAFÍA

Cancionero de romances (Anvers 1550), ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

CIDADE, HERNANI, *Poesia medieval. I. Cantigas de amigo*, Lisboa: R. Luciano Cordeiro, 1959.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero popular de La Montaña*, 2 vols., Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1934.

DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El Romancero viejo*, Madrid: Cátedra, 1976.

FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2ª ed., Madrid: Castalia, 1990.

— *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1971.

GALMÉS DE FUENTES, ÁLVARO, *El romancero hispánico*, León: Everest, 1989.

LESSER, ARLENE T., *La pastorela medieval hispánica: Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo: Galaxia, 1970.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO y MARÍA TERESA LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, *Poesía castellana de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1991.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "Las serranillas", en Antonio Doddis Miranda (ed.), *Juan Ruiz Arcipreste de Hita. Estudios II*, Santiago: Editorial Universitaria, 1962, 283-295.

— *La primitiva poesía lírica española. Discurso acerca de... leído en la inauguración del curso de 1919-1920*, Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1920.

MORALES BLOUIN, ELGA, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.

NUNES, JOSÉ JOAQUIM, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, t. II, New York: Kraus Reprint, 1971.

OLINGER, PAULA, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark: Juan de la Cuesta, 1985.

RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, ed. de Alberto Blecua, Barcelona: Planeta, 1983.

VASVÁRI, LOUISE O., "El hijo del molinero: para la polisemia popular del *Libro del Arcipreste*", en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México: El Colegio de México, 1995.

— "Vegetal-genital Onomastics in the *Libro de Buen Amor*", *Romance Philology*, 42, 1988, 1-29.

Elementos para una explicación cronológica de la evolución de las endechas

Rodrigo Bazán Bonfil
El Colegio de México

Para Karla Cobb

¡Ay, qué caray:
cancioncitas de versos chiquitos
te quise cantar!
¡Qué caray:
que la voz a menudo me deje,
que el valor a menudo me deje
y esas cancioncitas
y aquellos versitos
no pueda cantar!

Margit Frenk caracteriza las endechas como una estructura variable, breve e independiente, usada para "la expresión patética, exaltada y a la vez contenida, del desengaño y del fracaso" ("Endechas anónimas", 247). Por su parte Mariana Masera aporta datos para conformar un juicio sobre las voces de las endechas: predominio de la voz masculina y la indefinida femenina (*La voz femenina*). El presente trabajo es una revisión de las relaciones entre los temas y las estructuras dominantes en las endechas.

LOS TEMAS

Divido ciento cuarenta y cinco ejemplos de endechas[1] en dos grupos iniciales: falta de fortuna (ciento ocho ejemplos) y nacer con mala estrella (otros veintisiete). En función del tratamiento del motivo, el primer grupo se subdivide en tres: falta de fortuna amorosa (setenta y tres ejemplos de queja contra Fortuna y/o contra el/la amado/a); infortunio "por viaje"; el mal llega por un desplazamiento del locutor o el alocutario (veinte ejemplos); y un tercero en que la desgracia llega al paso del tiempo (quince más). Hay otras diez endechas que por lo *sui generis* de sus tópicos forman el grupo "raro": dos de amor gozoso, cuatro en que el locutor es Cristo y cuatro más de desesperación porque la muerte tarda en llegar.

LAS FORMAS

Tomadas al margen de sus rimas y la regularidad de sus hemistiquios las cuartetas (cincuenta ejemplos), forman una mayoría que apenas se distancia de los otros dos grupos (cuarenta y nueve trísticos, cuarenta y seis dísticos). Sin embargo, aceptando la suposición de Frenk ("Endechas anónimas", 249) de que las cuartetas se originan en dísticos de hemistiquio hexasilábico, hay que subdividir ambos grupos.

Y quedan trece cuartetas de rima alterna (abab), treinta y siete abrazadas (abba), diecinueve dísticos de hemistiquios hexasilábicos y veintisiete irregulares. Considerados todos los rasgos la distribución real es como sigue: dominan los cuarenta y nueve trísticos, siguen treinta y siete

[1] La mayor parte del material proviene del *Cartapacio de Pedro de Lemos* (1551), ms. 2-b-10 de la Biblioteca Real, t. I, ff. 121-123; el "Toledano", un manuscrito recopilado entre 1560 y 1570, ms. 17.698 de la BNM, ff. 65v y 89-90v; y la *Primera parte de la Silva de varios romances* de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1550), ff. 214v-216. Los textos están tomados de Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. Citaré indicando *C* + número.

cuartetas abrazadas, veintisiete dísticos irregulares, diecinueve regulares y, finalmente, trece cuartetas alternas.

LAS VOCES

El tercer rasgo considerado es la voz. En dieciséis ejemplos el enunciador puede identificarse como una mujer y en sesenta y tres como varón, pero hay cuarenta y cinco en que no es ni una ni otro porque aparecen elementos que pueden ser válidos para ambas voces: son endechas en voz indeterminada. El cuarto grupo se forma con las que, además de carecer de marcas de género, plantean situaciones de vida que, de generales, tienden a lo proverbial; ésta es la voz impersonal.[2] La última, minúscula voz, sería la de Cristo en cuatro endechas del grupo "raro"; no la incluí en la voz de varón, ni voy a considerarla en el análisis porque su uso alegórico-religioso la aparta del espíritu del género.

¿Qué hay, pues, entre tantos números y subgrupos? Por un lado, once rasgos de análisis que enlisto por orden de "tradicionalidad" y son: dos motivos de queja (falta de fortuna y nacer con mala estrella), cuatro voces (femenina, indeterminada, impersonal o "proverbial" y masculina) y cinco formas métricas (trísticos, dísticos irregulares, dísticos regulares, cuartetas alternas, abab, y cuartetas abrazadas, abba). Y por otro, la posibilidad de cruzar los datos y, mostrando que todo cambio en un nivel afecta los otros dos, proponer así algunos elementos para una explicación cronológica de la evolución de las endechas.

La hipótesis de este trabajo es, entonces, que

1) las endechas más antiguas son aquellas con rasgos "más tradicionales", esto es, las que tienen *leixa-prén*, paralelismo, voz feme-

---

[2] Entiendo por *voz indeterminada* la de las canciones en que las marcas presentes, porque sirven para cualquiera de ellas, no permiten saber si quien habla es una mujer o un varón. Y por *impersonal*, la que se "escucha" en las canciones sin suficientes rasgos para la determinación de su género (ver Masera, *La voz femenina*, 18 y 23-24).

nina y estrofas en trísticos y dísticos irregulares que pueden intercambiarse en las series que forman;

2) que éstas, en un proceso de ajuste formal, pasaron a ser dísticos regulares y luego cuartetas que, a su vez, cambiaron su monorrimia por rima alterna al tiempo que iban "abriéndose" a las otras voces (indeterminada, impersonal o "proverbial", masculina); y,
3) que al final se hicieron cuartetas abrazadas en las que se desarrolla linealmente una idea porque el poema ya se entiende como unidad de significado fijo, se enuncia en voz masculina y su delocutor y alocutorio son plenamente identificables, todos rasgos "cultos" y ausentes en las formas previas.

Veamos hasta qué punto se pueden comprobar estos planteamientos en los textos seleccionados.

LA QUEJA DE AMOR

Inicio con los trísticos de queja amorosa en voz de mujer haciéndome eco de la jarcha aquella de "Al-<abah bono, gar-me de on beneš/ Ya lešo ke a otrï ameš̱/ a mibi >anben qereš" (Solá Solé, *Corpus de poesía mozárabe*, 277). Y hallo un ejemplo de dístico irregular, con *leixa-prén* y paralelismo, que deja ver dónde y cómo se conserva mi tradición hipotéticamente más antigua, pues a los rasgos formales se suma un simbólico pino y la voz, femenina y contextual, que se le desprende:

¡O, pino, o, pino, pino florido!
¡Maldita sea el ave que en ti hace nido!
¡Maldita sea el ave que en ti hijos cría!,
pues en ti perdí toda mi alegría.

(*C* 797)

y que, sin embargo, como es un tópico que esta tradición hereda, en nuestro hipotético "después" también se le trata en cuartetas abrazadas y con otro tono:

Amor fementi[do],
del falso renombre,
¡maldito sea el h[ombre]
que en ti haze n[ido]!

(*C* 796)

Luego, precisamente porque todo tópico que se conserva lo hace porque evoluciona, no es de extrañar que cuando los mismos trísticos dan voz a quejas amorosas de varón se marquen por la cortesía, unas veces en la referencia al alocutario o en la forma de plantear el vasallaje amoroso:

¿Para qué es, dama, tanto quereros?
Para perderme y a vos perderos:
más me valiera no conosçeros

(*C* 800)

Fabor no os pido, ni buena obra:
morir y penar por vos me sobra,
pues de la muerte me viene gloria.

(*C* 801)

Decísme, dama, que mude el querer;
ya lo é probado y no puede ser,
porque es mucho vuestro mereçer.[3]

(*C* 802)

[3] El asunto de las últimas dos endechas (*C* 801 y 802) se presenta en el mismo *Cartapacio de Pedro de Lemos* en cuartetas hexasilábicas: "Es gloria la pena / que a mi mal me haze, / pues me satisfaze / quien me condena" (*C* 792). Y, luego, en *C* 793: "Questión es y buena, / acá en mi memoria, / si mi pena es gloria / y mi gloria es pena. // Es gloria y contina, / raçón la condena, / y pena que abiba / es gloria y no pen[a]. // Ansí que no sé / aquesta figura, / mas veo en la fe / de vuestra hermosura". Con un par de rasgos interesantes: estrofas combinadas y rimas compartidas (abba / caca / dede) que pueden entenderse como un "avance" hacia el ordenamiento unitario de la poesía culta, visto el desarrollo lógico-lineal del enunciado, o bien, considerando sólo la parte formal, como una pervivencia popular transformada.

otras, remitiendo a las guerras y prisiones de amor que emparentan con la herida y muerte amorosa, cuyo ejercicio como prerrogativa femenina marca, de nuevo, el origen cortesano del tratamiento (véase Frenk, "Lírica aristocrática", 15):

Todos temen guerrear armas,
yo la guerra de las damas,
que traspasan las entrañas.

(*C* 794)

Triste coraçón, quán mal libraste:
pensando ser libre, te cautivaste
de quien libertad jamás cobraste.

(*C* 805)

No te quexes, coraçón,
que si me quexo, será con razón,
pues fuiste causa de mi perdición.

(*C* 808)

Preguntáisme qué vida es la mýa:
es como captivo de Verbería,
que espera rescate cada día.

(*C* 840 B)

Preguntáisme quién son mis enemigos:
digo's que son mis ojos mismos,
que fueron libres y vienen cautibos.

(*C* 841)

o a través de complicados sistemas de símiles simbólicos que, ciertamente, no pueden ser tradicionales:

Rompe el pelícano sus entrañas;
vos tenéis las mismas mañas,
aunque rompéis las entrañas.[4]

(*C* 803)

Si los delfines tienen amores,
triste de mí, ¡qué harán los hombres,
que tienen tiernos los corazones![5]

(*C* 810 B)

Yo soy salamandria
por claras señales,
y soy la calandria
que canto mis males.

(*C* 835)

Si el phénix es solo en el mundo,
también soy solo y sin segundo,
aunque llega mi pena al profundo.

(*C* 839)

No sé a quién comparar mi pena,
si no es al círculo del esphera,
que no ay principio ni fin en ella.

(*C* 842)

[4] En los Bestiarios de la Edad Media el pelícano aparece como símbolo del amor paternal porque se creía que daba de comer sus entrañas a sus crías, cualidad que más adelante lo identificó con Cristo (Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*). Ahora bien, "vos tenéis las mismas mañas" no es un halago porque *mañas* se opone al valor positivo del sacrificio del ave.

[5] La lectura de *C* 810 b puede complementarse con *C* 38: "Si los pastores han amores,/ ¡qué harán los gentileshombres!" que explicita la idea de que, si seres inferiores al enunciador hacen X o tienen Y cualidad, mucho más puede esperarse de éste y los de su clase, más aptos y/o mejor calificados para el amor que los primeros.

NACER SIN SUERTE

El nacimiento sin suerte, en cambio, presenta una relación tradicional entre tópico y voz, pues ésta es femenina y, como en los ejemplos siguientes, se reparte en dísticos irregulares y trísticos:

No me llamen flor de las flores,
llamadme castillo de dolores.

(*C* 858 A)

No me llamen flor de ventura,
llamadme castillo de fortuna.

(*C* 858 B)

No me llaméis flor ninguna,
llamadme castillo de fortuna,
pues a mí sigue más que a ninguna.

(*C* 858 C)

No me llamen castillo fuerte,
que soi muchacha y temo la muerte.

(*C* 859)

No cogeré flores del valle,
sino del risco do n[o] andó nadie,
porque'aunque tarde, siempre las halle.

(*C* 860)

Esta imagen se refuerza porque el único caso en dístico de hemistiquios hexasilábicos:

Luego que naciera nací desdichada;
los hados mostraron estrella enojada.

(*C* 856)

que hace la excepción en voz femenina, es la estructura dominante cuando el tratamiento del tópico "avanza" hacia su forma "culta" y el tema se presenta en voz indeterminada:

Parióme mi madre una noche escura,
cubrióme de luto, faltóme ventura.

(*C* 772)

En mi naçimiento se vieron señales
donde se mostraron ser çiertos mis males.[6]

(*C* 763)

La luna y planetas su luz enqubrieron,
mostráronse tristes en ver quál me vieron.

(*C* 767)

Quando yo nascí era hora menguada,
ni perro se oýa, ni gallo cantava.
Ni gallo cantaba, ni perro se oýa,
sino mi ventura, que me maldezía.

(*C* 764)

EL VIAJE

La distribución de voces y estructuras presentes cuando se habla de viajar (o de quedarse) es compleja y rica: en diecinueve ejemplos, seis son femeninas, seis indeterminadas y siete masculinas, quizá porque la separación por permanencia o traslado es una situación humana común y siempre dolorosa. A ello obedece, creo, y por eso resulta tan significativo que el único ejemplo que usa la cuarteta exponga una nostalgia anticipada que lo mismo vale para una mujer en tierra que para un hombre hecho a la mar:

[6] Variante del *Cancionero toledano*, f. 90.

Alta mar esquiva,
de ti doy querella:
házesme que biva
triste y con gran pena.

(*C* 924)

y que el único ejemplo de voz impersonal, en tanto "voz de nadie y de todos, que narra alguna situación concreta o que resume en su canto la enseñanza de la experiencia" (Masera, *La voz femenina*, 12), apunte en esta misma dirección:

Quien tiene hijo en tierra agena
muerto lo tiene y bivo lo espera,
hasta que venga la triste nueva.

(*C* 922 C)

En el resto de los ejemplos no hay regularidad formal (se trata de seis dísticos irregulares y doce trísticos), pero la voz femenina es la única que usa todas las estrofas posibles;[7] seis de los siete ejemplos de masculina y cuatro de los cinco de indeterminada están en trísticos:

A la partida me pedís prenda:
el cuerpo va, el coraçón os queda,
vuestro será hasta que muera.

(*C* 555)

Alma mía, si tú me dexas,
de ti tendré yo todas mis quexas,
pues he de morir si de mí te alexas.

(*C* 554)

[7] El desplazamiento masculino —a diferencia del femenino, que se da más a través de la imaginación y siempre en ámbitos cotidianos— cuando se enuncia en su propia voz produce efectos mucho menos variados que los que señala Masera para la voz femenina que habla del amigo ido (véase *La voz femenina*, 47-51 y Frenk, "La canción popular femenina", 145-146).

Alçé los ojos, miré a la mar,
vi a mis amores a la vela andar.
Aún no son partidos, y tengo deseo:
¡qué hará desque aya mar en medio!
¡O, mar, o, mar, si te secase[s],
no dieses lugar a que te navegase(s)!

(*C* 539)

Aunque pase gran trecho del mar,
a mis ojos no he de olvidar,
por los míos, que quedan allá.

(*C* 541)

A mi coraçón no le deis penas,
ni desterréis por tierras agenas,
porque no está para pasar por ellas.

(*C* 912)

EL TIEMPO

La preocupación por el tiempo es un tema tan tradicional que extraña no hallarlo en voz femenina: lo mismo si se trata de lamentar que por su paso (o por mala fortuna) el amor se acabe, que si se quiere mantener viva la esperanza en el futuro, la enunciación tiende a perder marcas de género y persona:

¡O, tienpo bueno!, ¡o, tienpo pasado!,
que toda mi gloria contigo as llevado.
Pues todos mis bienes contigo llevaste,
la dulçe memoria ¿por qué la dexaste?

(*C* 829)

¡Ay, tiempos pas[ados],
quán alegres fuiste[s],

aunque sois tornados
tristes sobre tri[stes]!

(*C* 825)

Corazón mío, no tengáis pesar:
que si oy corre brisa, mañana vendoval
Que oy corre brisa, mañana vendoval:
tras estos tiempos otros vendrán.

(*C* 850)

Y aunque agora yo passe pena,
tiempo verná qu'estaré sin ella.

(*C* 851)

y, en los pocos casos en que las tiene, éstas son de varón

Ia pasó el tiempo, el tiempo ya es pasado,
ia pasó el tiempo que era enamorado
Ia io quise bien, ia fui bien amado,
mas mi mala suerte todo lo á trocado.

(*C* 830)

Las transformaciones que pueden verse en los ejemplos inmediatamente anteriores (las cuartetas alternas y monorrimas y algún desarrollo lineal en aquello de "Alcé los ojos ... navegase!") y el hecho de que el paso del tiempo no se enuncie en voz de mujer (seis lamentos de varón, seis sin género, tres más sin persona), apuntan al segundo grado de transformación que alcanza la endecha si se atiende a la mayoría relativa de las voces "desmarcadas" sobre la de varón; y no a que el tópico sea "más culto" que los anteriores, como podría pensarse. Más si se ve que en las primeras "abunda" el *leixa-prén*, y éste marca la tradicionalidad del tratamiento, mientras las marcas de enunciación en voz de varón acusan una renovación cortés que, cuando no desarrolla linealmente las ideas presentadas (en vez de ser repeticiones paralelísticas sin ampliaciones, variadas por sinonimia), incluye símiles guerreros o de corte y topónimos bíblicos igualmente ajenos a la tradición:

Yo me vi algún día
alegre y goçoso,
en gusto sabroso,
como lo quería.
Y agora me veo
que estó acompañado
de sólo un deseo
del tiempo pasa[do].

(*C* 827)

Propio mío era el plazer,
agora el pesar le vino a vençer,
como los moros al cabo de Argel.

(*C* 824)

Nesta Babilonia estoy desterrado
y sobre las sus rriberas asentado:
lloro mi mal prezente y el bien pasado.

(*C* 831)

Hay un último ejemplo que destaca por sus hemistiquios regulares y su clara intensión proverbial, lo que puede ser una pista más para pensar la forma en que se pudo ir renovando el tratamiento del tema, suponiendo que a la voz femenina siguieran la impersonal y la indefinida para llegar, finalmente, a la de varón:

Ia no te fatigues por cosa perdida,
pues para cobralla es corta la vida.

(*C* 832)

APUNTES FINALES

Creo que con los elementos que hemos visto se puede explicar por qué en el grupo "raro" se juntan el amor gozoso y el apremio a la muerte. La

explicación que alcanzo a vislumbrar es que, en función de los temas, la estructura de la endecha se apega más o menos a mi imagen de lo que debió ser la tradición más vieja cuando, por ejemplo, la muchacha se queja de amor en dísticos irregulares, con paralelismo y *leixa-prén*:

¡O, pino, o, pino, pino florido!
¡Maldita sea el ave que en ti hace nido!
¡Maldita sea el ave que en ti hijos cría!,
pues en ti perdí toda mi alegría.

(*C* 797)

Y, en cambio, constriñe sus tratamientos a usos cada vez más específicos, con una separación notable al tratar el tema del nacimiento con señas: cuartetas abrazadas en voz indefinida como dominantes a las que se suma el único dístico hexasilábico en voz femenina:

Luego que naciera nací desdichada
los hados mostraron estrella enojada.

(*C* 856)

Y, sin embargo, hay espacios en que la tradicionalidad del tema impide transformaciones formales espectaculares. Por eso el dolor por la separación, sin importar quién se va y quién se queda, da el mismo espacio a todas las voces y recurre a la estructura menos innovadora: el viaje se enuncia principalmente en trísticos, sólo en voces personales y es el último grupo en que puede identificarse el enunciador como femenino; esta desaparición del locutor femenino marca cuán lejos está ya mi supuesta tradición mejor conservada. En este sentido, otra seña, igualmente importante, es que al hablar del tiempo se borra la "voz de todos" que planteaba Masera y ya nadie puntea de experiencia los temas que preocupan a quien canta.

Aquí se decide, entonces, la suerte final de mi "ordenamiento", en cuanto las voces que quedan se dividen el tema y las formas, agrupándose por una parte la indefinida —que absorbe el afán de la voz impersonal

por abarcar cuanto enunciador le sea posible— y los dísticos irregulares y, por la otra, la masculina con las cuartetas, los dísticos de hemistiquio hexasilábico y, para conservar la tradición no-renovada, algún trístico que, de cualquier manera, nunca le resultó del todo ajeno.

Luego, la voz masculina ha ganado todos los espacios necesarios para terminar la renovación del tratamiento. El *leixa-prén* que alguna vez usó:

Preguntáisme qué vida es la mía:
es la dell alarve que está en Bervería.
Es la del alarve que está en Bervería,
que espera combate de noche y de día.

(*C* 840 A)

presente en voz femenina (*C* 797), pero mucho más abundante en voz indeterminada:

Quando yo nascí era hora menguada,
ni perro se oÿa, ni gallo cantava.
Ni gallo cantaba, ni perro se oÿa,
sino mi ventura, que me maldezía.

(*C* 764)

¡O, tiempo bueno!, ¡o, tiempo pasado!,
que toda mi gloria contigo as llevado.
Pues todos mis bienes contigo llevaste,
la dulçe memoria ¿por qué la dexaste?

(*C* 829)

no se presentará más y la variación paralelística por sinonimia se va a transformar en un rasgo secundario.

Es a esta perspectiva que se acogen, en lo que era un género destinado a lamentarse en cancioncitas breves e intercambiables dentro de sus series, los temas "raros", deseo de muerte por desesperación amorosa y amor gozoso:

Jugué con fortuna
un día a las suertes,
ganéle dos muertes,
y niégame una.

(*C* 818)

¡O, si en este punto la muerte viniese,
por que mi deseo se satisfiçiese!

(*C* 821)

¿Dó estás?, no te veo,
ven, muerte, ¿qué aguardas?
No tardes, que tardas
a tanto deseo.

(*C* 822)

¡Qué cosa perdida,
qué cosa tan fuerte,
que vusco a mi vida
remedio con muer[te]!

(*C* 823)

Temas "raros" en el corpus que hemos formado, que en realidad inician y/o rematan el proceso de marcación de los "rasgos de poesía culta" en las endechas (desarrollo lineal de una idea, concepción del poema como unidad de significado fijo, voz masculina, delocutor y alocutorio identificados entre sí y textual y contextualmente marcados, rima abrazada), que "culminan" en el siguiente texto y pueden verse como totalmente ajenos a la "tradición"... o, puesto que la lírica es como el círculo de la *esphera* ("que no *ay* principio ni fin en ella", como dice la endecha), como fruto de su renovación constante:

En verme mortal,
con tanta congoxa,
y en ver que mi mal

ni mengua ni afloxa,
en ver lo que quiero,
que nunca concuerdo,
y en ver que me pierdo,
y en ver que me muero,
pensé y comedí
por mis desventuras
dexar las locuras,
bolver sobre mí.
Y aun de nunca veros
y nunca miraros,
demás, no amaros,
mas de aborreçeros.
Y aunque esto prom[eto],
al punto me pesa:
jamás tal promes[a]
la pongo en efet[o].
Y al med[i]o deçir
ya me la revoco:
promesa de loco
no se á de cunplir.

(*C* 788)
Vallis Colonia. San Sebastián

BIBLIOGRAFÍA

CHEVALIER, JEAN y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1991.

FRENK, MARGIT, "Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15, 1991, 377-384.

— *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987.

— "Endechas anónimas del siglo XVI", en *Studia Hispánica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid: Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1972, II, 245-268.

FRENK, MARGIT, "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en ALAN DEYERMOND y RALPH PENNY (eds.), *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, Madrid: Castalia, 1993, II, 139-159.

— "Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española", en Concepción Abellán, Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Heterodoxia y ortodoxia medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 1-19.

— "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española", en ISABEL TORO PASCUAL (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, I, 41-60.

— "Sobre las endechas en trísticos monorrimos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, 1958, 197-201.

— "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista", en *Images de la Femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siécles*. Paris: Sorbonne, 1994, 91-102.

MASERA CERUTTI, MARIANA, *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos, 1969.

SOLÁ SOLÉ, JOSÉ MARÍA, *Corpus de poesía mozárabe*, Barcelona, Hispam, 1973.

II

Contaminación, composición y diferencia en dos crónicas mediolatinas (*Historia Roderici* e *Historia Compostellana*)[1]

Alejandro Higashi
El Colegio de México

"¡EL CID Y GELMÍREZ!"

Compuestas ambas durante el siglo XII para conservar una memoria de figuras y acontecimientos más bien locales, la *Historia Roderici* y la *Historia Compostellana* (en adelante, *HR* y *HC)* ilustran un fenómeno que, por lo frecuente, bien podría caracterizar una buena parte de la producción literaria medieval: el de la obra que sólo muy de lejos responde a nuestras expectativas de género. Si lo entendemos hoy —desde la perspectiva de la teoría literaria moderna— como el conjunto de constantes que decide la identidad del género en el tiempo y, simultáneamente, el conjunto de variantes que determinan las posibilidades de la obra (Głowiński, "Los géneros", 97-102) o, sencillamente, como la identidad en el repertorio genérico de un grupo de textos en el tiempo (Fowler, *Kinds*, 54-74), poco habrá de ese género en nuestras obras. Si, desde una

[1] Este artículo es una versión revisada del presentado en las VII Jornadas Medievales. Agradezco la cuidadosa lectura de los dictaminadores anónimos seleccionados por el Proyecto *Medievalia* y sus valiosas sugerencias con las que, estoy seguro, se ha enriquecido la perspectiva original del trabajo.

perspectiva menos teórica y más empírica, buscamos ese género que nace cuando "un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación" (Lázaro Carreter, "Sobre el género", 117), o desconocemos el modelo del que se sirvieron nuestros autores o sencillamente no respetaron esta regla. Como veremos, ninguna de ambas obras responde exclusivamente a un solo repertorio genérico, a un solo modelo ni, en resumen, a un género.

La crítica, con el propósito de justificar y paliar esta variedad, ha recurrido las más veces al terreno anecdótico: en el caso de la *HC*, las distintas etapas de redacción y los distintos autores involucrados en ella explican suficientemente la alternancia de géneros y estilos (Reilly, "The *Historia*"; Falque, "Introduction *HC*", xxi-xxix); en el caso de la *HR* y ante las dificultades que presenta su datación precisa, Falque sugiere últimamente que la obra conservada bien podría ser una refundición y que en ella habría participado sucesivamente más de un autor ("Introducción *HR*", 20-21).

Estas dos obras ilustran también, por otro lado, nuestra costumbre de emparejar obras que probablemente anduvieron muy enemistadas en su tiempo. Menéndez Pidal, seguido por distintas escuelas de críticos, ha sido quien primero viera en nuestras *HR* e *HC* las "dos producciones gemelas" del siglo XII: son ambas "biografías de personajes del reino, no crónicas de los soberanos"; ambas, "relatos mucho más extensos de los que antes se hacían en las crónicas"; ambas son "dos producciones gemelas, además, por su forma de composición, pues llevan un exordio semejante y utilizan documentos referentes al biografiado";[2] esto, por supuesto, sin contar que para Menéndez Pidal eran también composiciones coetáneas.[3] Roger Wright las ha reunido en tanto ambas —y

[2] *La España*, 920; noticias seguidas o reproducidas por Bodelón, *Literatura latina*, 110; Falque, "Introducción *HR*", 24 e "Introduction *HC*", xxvii-xxviii; López Pereira, "Aportación", 183; y sólo parcialmente por José Luis Moralejo, "Literatura hispanolatina", 64-65.

[3] Aunque hoy tenemos muy clara la fecha de composición de la *HC* (entre 1107 y 1140, con varias etapas de redacción; véase Falque, "Introduction *HC*", xiii-xxi), la fe-

suma una tercera, la *Chronica Adefonsi Imperatoris*— están pensadas "para glorificar" a los personajes que biografían (*Latín tardío*, 327). Para Colin Smith, la relación va más allá de la casualidad cuando sugiere que la *HC* "pudo tener una modesta influencia" en la *HR* (*La creación*, 74 y 77). Orcástegui y Sarasa insisten en que estas crónicas son "los primeros ejemplos conocidos en la Península de biografías de personajes no pertenecientes a la realeza" (*La historia*, 199; también 204-205) y Sánchez Albornoz no sólo se contenta con hermanar los textos ("Ante la *Historia*", 88); hermana también los hombres y a cada párrafo de su ensayo exclama "¡El Cid y Gelmírez!" (88-93).

Aunque es bien cierto que comparten ambas un mismo momento histórico —la expansión cisterciense y su influencia cultural en España (Defourneaux, *Les français*, 17-58; Rico, "Las letras latinas", 12-18; Wright, *Latín tardío*, 310-346; Bodelón, *Literatura latina*, 98)—, es de esperar que sus autores documenten esta coincidencia empírica con expresiones discursivas distintas. "Producciones gemelas" sólo si se miran desde la parcela hispánica, colgando como gordos frutos del árbol que llamó Benito Ruano "la nueva historiografía" ("La historiografía", 102-104) —ese momento durante la primera mitad del siglo XII "cuando la historiografía española comienza a perder el esquematismo que había caracterizado a las «primeras crónicas de la Reconquista»" (Orcástegui y Sarasa, *La historia*, 198)—; pero muy dispares si nos alejamos del árbol para empezar a dominar el bosque.

Mientras la *HC* se enlaza sin problemas a una historiografía documental frecuente en las comunidades eclesiásticas —cartularios, crónicas-cartularios, *regesta*, episcopologios, etc.—, la *HR* se acerca más a la *vita*, con su conocida mezcla de encomio y hagiografía, y a los *gesta* de militares. Mientras la *HC* reproduce textualmente más de 180 documentos (Xavier Garrigós, "La actuación"), la *HR* apenas inserta dos cartas que cruzan Rodrigo y Berenguer (38-39) y los cuatro juramentos que el Cid

cha de 1110 fijada por Menéndez Pidal para la *HR* ya no es segura y más bien tiende a retrasarse (véase, a propósito, Falque, "Introducción *HR*", 14-21; Zaderenko, "La *HR*", 241-245 y "El procedimiento judicial", 193-194).

presenta al rey Alfonso como disculpa por faltar a la reunión en Aledo (35). Mientras la *HR* sí es profundamente revolucionaria al ser la primera en biografiar los hechos de guerra de un infanzón, la *HC* continua sin fractura la tradición historiográfica cuando se ocupa de Diego Gelmírez y no de un soberano —pues este texto sobre Gelmírez, obispo primero y arzobispo después de la sede compostelana, ha de emparejarse con la tradición de los *gesta episcoporum* (biografías de obispos y arzobispos locales) y quizá hasta con el *Liber pontificalis* (biografías de papas).

Más parecerán sin duda las diferencias que las semejanzas. Se trata, sin embargo, de diferencias que no han sido tan evidentes como para percibirlas a primera vista. Mucho ha pesado en esta fusión donde corren parejas ambas obras el juicio de una autoridad como la de Menéndez Pidal; pero mucho también ha pesado, en el juicio primero del propio Menéndez Pidal, nuestra percepción actual del género en la Edad Media, que dista mucho de ser clara. Los términos acuñados en cada nuevo acercamiento descubren esta inconsistencia: en un momento en el que *gestas* "es voz antiquada" (*Diccionario de autoridades*, *s. v.*), parece mejor sustituir los *incipit* de *Gesta Roderici Campi docti* en los manuscritos I y S por el título de *Historia Roderici Campidocti ante hac inedita, et nouissime in antiquo codice Bibliothecae Regii Conuentus S. Isidori Legionensis reperta* (Risco, 1792), que resumido volveremos a encontrar en la edición de Molina (1857), Cavanilles (1861), Menéndez Pidal (1929 y ss.) —edición particularmente importante, por haberse convertido en el *textus receptus* de la obra— y, parcialmente, en Falque (1990). Flórez, unos pocos años antes, tampoco había respetado el *incipit* de los manuscritos (*Incipit primus liber registri uenerabilis Compostellane ecclesie pontificis Didaci secundi*) y prefirió titular su edición *Historia Compostellana sive de rebus gestis D. Didaci Gelmirez, primi Compostellani archiepiscopi* (1765),[4] título que, en su primera parte, han conservado sus editores y traductores posteriores desde la reimpresión de Migne en la *PL* y la traducción de

[4] Aunque ya en 1754 había publicado parcialmente la obra bajo el título de "Fragmentos de la Historia Compostelana (inédita) comprobatorios de lo que se alega de ella en esta obra") en uno de los apéndices del tercer tomo de la *España Sagrada*.

Suárez y Campelo (1950) hasta la edición crítica y traducción Falque (1988 y 1994).[5] En un momento en el que *historia* sirve para definir la "relación hecha con arte" (*Diccionario de autoridades, s. v.*) y cuando, ante los paradigmas de una ciencia racional, la historia medieval sólo se percibe como un conjunto de falsedades y mitificaciones partidistas,[6] la etiqueta genérica casa bien con el contenido que se percibe.

Con el paso del tiempo, el término *historia* empezará a parecer demasiado general y la crítica se impondrá la tarea de buscar etiquetas más precisas. *HR* e *HC* serán entonces *biografías,*[7] *gesta*[8] y otros géneros historiográficos (crónica, historia eclesiástica, *registrum*, *vita*).[9] Se trata, cier-

---

[5] Hay que apuntar, en descargo de Flórez, que algunos de los códices que consultó ya eran conocidos por ese nombre; en el ms. *E*, por ejemplo, de mano de Juan de Iriarte puede leerse en el cuarto folio del ejemplar "Historia Compostelana y la Historia de D. Fr. Berenguel de Landoria" y en el ms. *A*, en una nota del siglo XVI que alude a otro códice, "En Cabildo de 20 de Mayo de 1583 se libraron 160 ducados para pagar el traslado de la H. Comp. que se sacó del Colegio de Oviedo". De todos modos, no se trata de una denominación uniforme: en el primer folio del ms. *S* (terminado antes de 1240), se lee "Historia y Registro de la Iglesia de Santiago"; en el título del ms. *G* (s. XVI o XVII), hay una referencia a "Registrum"; en el ms. *H* (s. XVII) puede leerse "Coronica del Arzobispo don Diego Gilmeriz primero Arzobispo de Santiago", etc. Todos estos datos en la *descriptio codicum* de E. Falque ("Introduction *HC*", xxxiii-l).

[6] Fenómeno bien expuesto por Funes para el caso específico de las crónicas generales castellanas, en "Las crónicas", 132-133. Sobre el valor de *estoria* y *crónica* entre los siglos XIII y XV, en romance, véase Gómez Redondo, "Terminología genérica", 63-65.

[7] Con algunos matices: mientras la *HR* será biografía de personajes (Sánchez Alonso, *Historia*, 159), biografía de personajes del reino (Menéndez Pidal, *La España*, 920), biografía de seglares que no son ni reyes ni santos (Fletcher, *The Quest*, 98), "a biography in chronicle form" (West, "Hero", 87 y "Style", 3) o "una biografía que se centra en las hazañas militares" (Falque, "Introducción *HR*", 22), la *HC* será sólo una biografía de personajes del reino (Menéndez Pidal, *La España*, 920).

[8] El *incipit* de los *gesta Roderici* prevalecerá en un par de ediciones (las de Foulché-Delbosc en 1909 y Bonilla en 1911), parcialmente en la de Falque (1990), y será preferida por autores como Jules Horrent ("La *Gesta Roderici*", especialmente nota 1) o Bodelón (*Literatura latina*, 108-111). Los *gesta* de Gelmírez serán simultáneamente *gesta* y *registrum* para Reilly ("The *Historia*", 78-80), Rico ("Las letras latinas", 51-52), Díaz y Díaz ("*Historia Compostelana*") y Falque ("Introduction *HC*", xxiv).

[9] La *HR* es "crónica más bien que biografía" para Deyermond (*Historia*, 151), crónica latina para Falque ("Introducción *HR*", 3 y *passim*), y "una sencilla narración histórica"

tamente, de etiquetas más ceñidas en tanto definen un conjunto más específico de productos discursivos, pero no más precisas si lo que se quiere es definir un campo de expectativas dentro de un grupo receptor para luego dar cuenta de la medida en la que la obra cumple con ellas. De aquí el error que comete Menéndez Pidal cuando, leyendo los *gesta* de Rodrigo, cree leer una biografía y se sorprende entonces de que el autor anónimo se disculpe por la omisión de algunas batallas, pero no lo haga por "no decir nunca nada de los hechos no militares" (los altos matrimonios de las hijas y la existencia del propio hijo del Cid, Diego) (*La España*, 916); los *gesta*, por el contrario, suelen ser una narración de las acciones militares o políticas del personaje guerrero y no un recuento exhaustivo de su dimensión humana, como la *vita*.[10]

El problema, por supuesto, no se limita al uso arbitrario o no de un conjunto variopinto de etiquetas genéricas; bastaría, si no, con llegar a una convención entre especialistas donde se atribuyan ciertas etiquetas a ciertos textos prototípicos para terminar con cualquier inconsistencia. En el fondo, el uso indiferenciado de un acervo terminológico tan rico sólo es reflejo del uso también indiferenciado que se hizo en la Edad Media de las etiquetas correspondientes. Categorías como *historia*, *annales* y *chronica* nunca fueron términos unívocos y se atribuyeron sin importar demasiado la forma o contenido a que aludían (Guenée, "Histoires"; Orcástegui y Sarasa, *La historia*, 26-29; López Pereira, "La aportación", 173-174; Ray, "Historiography", 640), igual que sucede hoy con nuestros conceptos. Desde esta perspectiva, parece más pertinente interpretar la libertad en la selección y atribución de las etiquetas genéricas sólo como un síntoma aisla-

---

para Colin Smith (*La creación*, 75); la *HC*, por su parte, es una historia eclesiástica-política para Sánchez Alonso (*Historia*, 156), sólo *registrum* para Bodelón (*Literatura latina*, 97) y *vita* episcopal para Reilly (*Las Españas*, 170-171).

[10] Deyermond comenta un desacierto semejante cuando Menéndez y Pelayo, a propósito de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, "piensa leer una novela y censura un género distinto porque no tiene las características de la novela" (Deyermond, "De las categorías", 19).

do más de los muchos que apuntan hacia un uso y comprensión muy peculiares de los géneros en la Edad Media.

Las diferencias o semejanzas en nuestras obras medievales no son, por tanto, genéricas en el sentido moderno. Igual que no basta con llegar a una convención en el uso de etiquetas, crear constelaciones de características específicas (o repertorios genéricos) tampoco es suficiente. En la historiografía del siglo XII -y podemos sumar la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (terminada entre 1147-1149) y la *Chronica Naierensis* (terminada a finales de ese mismo siglo)- no se percibe un modelo específico (un conjunto prototípico de rasgos de construcción o contenido que permitan identificar el género) ni, en este mismo sentido, una tradición única a la cual filiar las obras. Los atributos de cada texto no suelen ser definitorios de un prototipo y más bien se yuxtaponen o amalgaman como categorías abiertas y combinables. Igual que no sirve convenir en etiquetas, no serviría convenir en determinados modelos, pues a menudo estaríamos en la frontera arriesgándonos a crear un modelo por obra conservada. Comprender el género en la Edad Media, sin duda, nos exige más esfuerzos todavía.

LOS "GESTA" DE RODRIGO DÍAZ

Cuando nuestro autor anónimo, un "clérigo aventurero y soldado, natural de tierras aragonesas o mejor catalanas" según Menéndez Pidal (*La España*, 917),[11] ha organizado y redactado los contenidos empíricos que se le ofrecían, los *gesta* de Rodrigo, no lo hizo apegándose a un conjunto abstracto de atributos definitorios —una "biografía"— ni a un modelo concreto —la *Vita Karoli* de Eghinardo, por ejemplo—. La *HR*, como ha notado Menéndez Pidal con aceptación unánime de la crítica, no es

[11] Aunque la autoría de la *HR* puede presentar variantes: un "clérigo salmantino" con acceso a un hipotético "archivo cidiano" (Smith, *La creación*, 76-78) o un autor, testigo presencial, cuya tarea concluyó otro autor refundidor que dio unidad y continuidad al conjunto de historias y sucesos fragmentarios (Falque, "Introducción *HR*", 20-21).

una narración continua, sino un conjunto de noticias discontinuas refundido y completado con la suma de tres breves adiciones (*La España*, 912-916). Aunque en principio el interés de su autor parece centrado —según su declaración explícita— en los *gesta* de Rodrigo, núcleo inicial de la composición caracterizado por noticias de primera mano, resulta natural que una vez muerto el Cid los puros *gesta* pasen a formar parte de un acervo historiográfico más rico y virtualmente articulable entre sí. La muerte del héroe despierta demandas distintas y más ambiciosas entre un grupo receptor en el caso de una obra como ésta que no parece confinada al archivo de la iglesia o de un *scriptorium*: cuando ya no es suficiente la reunión de noticias aisladas, el autor yuxtapone, refunde y, en resumen, articula la información disponible, sin importar que formas o contenidos provengan de diferentes géneros; satisfacer el apetito de su público acostumbrado a los *gesta* en verso o prosa si el personaje es un guerrero conocido o sólo un mito, y a la *vita* laica o hagiográfica si es un personaje fallecido, cobra prioridad sobre las reglas de un género particular.

La historiografía latina medieval fue a menudo letra muerta que sólo excepcionalmente abandonó la oscuridad de los archivos. No es ésta una circunstancia que deba sorprender: la historia en la Edad Media pocas veces existe como discurso inmediatamente comunicante. La mayor parte del tiempo se trata sencillamente de un acto de conservación emprendido por monjes retirados del mundo, en su mayoría *obscuri uiri*, archivistas, bibliotecarios, que cumplen con el encargo de sus superiores (Guenée, "Histoires", 1009); como escriben Orcástegui y Sarasa, "la Historia en la Edad Media no tuvo un lugar destacado en el panorama general de la cultura. Ni se enseñó ni se aprendió como disciplina académica, y apenas se consideró como aportación mínima al conocimiento" (*La historia*, 16). La obra se escribía para el archivo del monasterio y sólo en raras ocasiones salía de ahí;[12] otras veces, cuando había un destina-

[12] En la advertencia de la *HC* (I, Mon. et comminatio, ll. 6 y 11-12) se avisa del lugar en que el códice se custodiaría ("in thesauro Beati Iacobi") y su forma de consulta ("et

tario inmediato, éste era un destinatario excepcional.[13] El caso de nuestra *HR* parece, sin embargo, muy distinto. Sus características codicológicas, su estilo, su extensión y el propio tema sugieren una composición con otros fines que los meramente archivísticos. Por lo que toca a la *ordinatio*, los testimonios conservados no presentan huellas de una división en libros o de una *diuisio textus* por año o títulos, forma típica de organizar los contenidos en obras destinadas a la consulta de un lector con propósitos muy específicos dentro de un archivo;[14] en principio, parece una obra destinada a la lectura lineal (privada o pública). Esta idea se refuerza por su extensión en los códices —unos veinte folios, en promedio— y, consecuentemente, el tiempo real de lectura que una obra con estas dimensiones exigiría. La lectura de la *HR* en voz alta y para un auditorio determinado es una hipótesis razonable si pensamos en la extensión media —de 180 a 350 folios, dependiendo del manuscrito— de una obra destinada exclusivamente a la lectura, como la *HC*,[15] y si la comparamos con obras cuya ejecución pública fue segura:

postquam legerit et omnia cognouerit, in suo loco eum reponat et semper ibi permaneat"), por ejemplo.

[13] Windukindo, por ejemplo, redacta su *De rebus saxonum gestis* hacia 980 para Mathilde, hija del emperador Othón (véase el "Praephatio" en *PL* 137, 123-124).

[14] Así, Pedro Marcio deja bien claro que la división y titulación de la *HC* en tres libros se hizo "ut si quis aliquid in eis quesierit, ex ipsa intitulatione facilius inueniri possit" (III, Prol.) y Gaufredo Malaterra, hacia finales del siglo XI, escribe delante del índice de su *Historia sicula* "Libri hujus sunt diversa distincta capitula / quae passim subtitulare nostra debet pagina / ut quae voles persecutando citius invenias" (*PL* 149, 1093).

[15] Eso sugiere su extensión, la nota de Pedro Marcio (III, Prol.) y, especialmente, el que los autores de la obra parecen haber pensado siempre en un lector como primer receptor de su obra y en un acto de escritura y lectura; así, en el *Mon. et comminatio*, ll. 6-7 y 11, se avisa que "si aliquis per eum legere uoluerit, legat et cognoscat", previendo volver el volumen a su sitio "postquam legerit et omnia cognouerit"; luego se alude al propósito de Gelmírez de que "sui successores ea legendo comperirent quantum [...] lauorauerit" (I, Prol., ll. 40-42), se avisa que el lector conocerá el contenido del libro "legendo" (I, Prol., l. 54) y se ruega al final que "quisquis [...] animum suum ad legendum hunc librum nullo fere urbanitatis colore coloratum applicuerit" (I, Prol., ll. 66-68). En otras partes se alude, correlativamente, al acto de escribir (I, Prol., ll. 29-30, ll. 39-40; II, Prol., ll. 20-21, l. 24 y l. 30; en II, lxi, 1, l. 29 el *registrum* es también llamado "scriptura").

las *passiones* del *Pasionario hispánico* abarcan de uno a cinco folios,[16] aunque hay que tener en cuenta que no se leería como individual y que su lectura estaría enmarcada por el oficio, los maitines u, ocasionalmente, por la misa; la parodia de una *translatio* y *tumulatio* como la *Garcineida*, necesitó de cinco a nueve folios;[17] un *miraculum* extenso como el de Teófilo ocupó nueve folios en el ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid[18] y, de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer, sólo uno rebasa los diez folios, conservándose todos en una media de cinco a diez (Cátedra, *Sermón*). La lectura en voz alta de la *HR* apenas exigiría, pues, el doble de tiempo de lo que tomaba —siempre aproximadamente— la sesión de una *performance* normal.

Estos indicios externos se complementan, por supuesto, con otros internos. El camino abierto en los últimos años hacia una comprensión menos rígida de las relaciones entre oralidad y escritura por Koch y de Bustos Tovar ha permitido la identificación y valoración, dentro de obras escritas en lengua romance, de fenómenos típicos del "texto" oral; así, Orduna se ha ocupado, con su exhaustividad y agudeza acostumbradas, de la adición asindética en las *Crónicas* del canciller Ayala (*El arte*, 123-157); Girón Alconchel prueba los alcances de su propuesta teórica sobre el fenómeno de la cohesión léxica en la épica y las crónicas alfonsíes ("Cohesión y oralidad") y Kabatek estudia los distintos mecanismos de oralidad que intervienen en la confección de documentos jurídicos procedentes de distintas tradiciones ("Sobre el nacimiento"). Aunque estos estudios se orientan prioritariamente a las lenguas romances o al latín romanizado de la lengua notarial (por ejemplo, Emiliano, "Tradicionalidad"), parece obvio que el latín medieval, como una lengua de comunicación, no siempre pudo mantenerse indiferente a las reglas establecidas por la comunicación oral.

---

[16] Véase la tabla de manuscritos y la localización de los textos en *Pasionario hispánico*, xix.

[17] La tradición manuscrita en *Tractatus Garsiae*, 9.

[18] Recientemente editado por Baños en Gonzalo de Berceo, *Milagros*, 377-387.

En el caso que nos ocupa, los rasgos de *oralidad medial* (Koch, "Pour une typologie") que presenta la *HR* permiten aventurar su destino como una lectura pública. Si desde la perspectiva de un "latín culto" la sencillez de su sintaxis, su léxico pobre y lleno de vulgarismos y el uso abundante del discurso directo eran pruebas claras para Menéndez Pidal de la escasa erudición de su autor (*La España*, 920); desde una perspectiva distinta, sin embargo, estos "defectos" deben considerarse más bien indicios de un acto de comunicación oral implícito en un texto escrito que se quiere destinado a la lectura pública. Aceptado hoy que "toda la escritura en vulgar suponía su lectura en voz alta (en lectura individual o ante un auditorio) y se explotaban en la escritura con más o menos ponderación los recursos de la cultura oral" (Orduna, *El arte*, 125), no extrañará que el autor de la *HR* "empobrezca" su obra en beneficio de, por ejemplo, la frecuente repetición de sintagmas plenos, un recurso típico de los textos orales (Girón Alconchel, "Cohesión y oralidad").[19] Este estilo, a primera vista ingenuo y monótono, peca contra la *variatio sermonis* tan estimada del latín medieval, pero optimiza la comunicación entre una obra leída en voz alta y un auditorio (público o privado) al ofrecerle ciertas claves mnemotécnicas específicas, que van desde la simple continuidad en una cadena de acciones que cumple con un mismo sujeto o desarrolla un mismo tema[20] hasta sutiles pa-

[19] Para el estudio de la cohesión léxica, aprovecho el rico andamiaje teórico de Girón Alconchel en este artículo (especialmente, las páginas 145-154). Aunque coincido con sus planteamientos, nuestras conclusiones serán opuestas a la luz de los distintos *corpora* que enfrentamos. En su estudio, la cohesión léxica define la producción oral en un momento en el que la producción prosística se distancia voluntariamente del verso (como escribe Orduna, "hubo dos intentos serios para independizar la prosa narrativa y didáctica de la influencia oral. El primero fue realizado por las escuelas alfonsíes y el segundo se logra, con un estilo muy personal, en la obra de don Juan Manuel", *El arte*, 156). El caso de la *HR*, como se verá, resulta distinto.

[20] Por ejemplo, "Rodericus Didaci solus PUGNAVIT CUM XV militibus [...]. Postea namque PUGNAVIT CUM Eximino Garcez [...] et DEVICIT eum. PUGNAVIT quoque pari sorte CUM quodam Sarraceno in Medina Celim, quem non solum DEVICIT, sed etiam interfecit" (5, ll. 10-17); o "REX autem, huiusmodi ACCUSATIONE FALSA audita, motus et accensus IRA MAXIMA statim iussit ei auferre castella, uillas et omnem honorem, quem

ralelismos,[21] repetición de atributos[22] o sintagmas formulaicos.[23] Un público poco entrenado en los aliños retóricos de, por ejemplo, la *HC*,[24] seguirá con mayor provecho —y, consecuentemente, con mayor interés— lo narrado por nuestro autor si a cada paso de la narración se topa con recurrencias efectistas —como las que ya hemos señalado— o, simplemente, con recurrencias más modestas pero también eficientes

---

de illo tenebat. [...] Rodericus autem perpendens et plenarie omnino cognoscens inimicorum suorum dolosis detractionibus et FALSIS ACCUSATIONIBUS REGEM contra se fuisse ITA IRATUM et tantam talemque iniuriam et tam inauditum dedecus eorumdem sugestionibus sibi tam impie intulisse quendam militem suorum probissimum, qui de iniusta reptatione et de FALSE traditionis ACCUSATIONE ipsum uiriliter excond<i>ceret et penitus illum bene excusaret, protinus ad REGEM misit" (34, ll. 5-19).

[21] Cuando Rodrigo Díaz vuelve a Zaragoza, luego de derrotar al conde de Barcelona en beneficio de Muqtadir beni Hud, se apunta que "receptus est a ciuibus illius ciuitatis CUM SUMMO HONORE ET MAXIMA VENERATIONE" (17, ll. 2-3); una vez sucedido Muqtadir por su hijo, Mu'tamin, se dice que Rodrigo permaneció con él nueve meses "IN MAXIMO HONORE ET IN MAXIMA VENERATIONE" (24, ll. 3-4) y luego de confirmar la paz con Sancho de Aragón, se apunta que Rodrigo "in Cesaraugusta apud regem Almuzahen IN MAXIMO HONORE diebus permansit non paucis" (48, ll. 20-21). Este paralelismo quizá también cumpla otra función que la de emparejar los reinos del padre y el hijo en su relación con el Cid: acentuar las diferencias con Alfonso cuando, en ocasión del segundo destierro, apunta el autor que "rex [...] iussit ei auferre castella, uillas et OMNEM HONOREM, quem de illo tenebat" (34, ll. 5-8).

[22] El Cid vuelve a Castilla "ylari uultu" (25, l. 2) y envía una carta retadora a Berenguer de Barcelona también "ylari uultu" (37, l. 32); recibe "ylari uultu" a los mensajeros de Sancho de Aragón (48, l. 9) e "ylari uultu" confirma su disposición para luchar contra García Ordóñez (50, l. 19).

[23] Se apunta, por ejemplo, que los del ejército del rey de Granada, luego de la mayor carnicería, "DEVICTI AC CONFUSI FUGIERUNT A FACIE RODERICI DIDACI" (8, ll. 4-7); Berneguer y Alfagit "VERTERUNT continuo TERGA ET DEVICTI AC CONFUSI FUGIERUNT A FACIE RODERICI" (16, ll. 6-8); Rodrigo jura resistir ante Sancho de Aragón y Alfagit de Denia, "et A FACIE eorum minime FUGERE" (23, ll. 4-6); ambos reyes "VERSI SUNT TERGA ET DEVICTI AC CONFUSI FUGIERUNT A FACIE RODERICI" (23, ll. 9-10); ante la llegada de Alfonso y sus tropas, Yusuf abandona Aledo temeroso de que los andaluces "A FACIE EIUS FUGIERUNT CONFUSSI" (33, ll. 21-25). Luego de la toma de Valencia, dice el autor de los enemigos de Rodrigo que "[...] iam DEVICTI DANTES TERGA VERSI SUNT IN FUGAM" (62, l. 36).

[24] El estudio más provechoso sobre este tema sigue siendo el de Francisco Rico ("Las letras latinas", 50-58).

como las que sirven para informar de la situación del Cid ("Rodericus peruenit in..." o "Rodericus morabitur in...", por ejemplo).[25] Esta cohesión léxica —junto a los abundantes discursos directos y a la presencia de formas típicas del latín no literario—[26] comprueba, en mi opinión, la existencia de un conjunto bien asimilado de mecanismos constructivos de obras escritas en prosa y trasmitidas por un acto de comunicación oral, de las que no faltan ejemplos. No hay que ver en ello, por supuesto, una decisión artística consciente,[27] sino un fenómeno un poco más modesto: esa *exigencia de realismo* que Emiliano explica, para el caso del latín romanizado de la lengua notarial medieval, como el "esfuerzo más o menos inconsciente de adaptar *homeostáticamente* la tradición heredada a las necesidades comunicativas y expresivas del presente" ("Tradicionalidad", 514).

Una obra con estas características, por supuesto, no habría de organizarse de acuerdo a los *tituli* típicos de la historiografía o a una sucesión de años, como sucedía en los *annales* y algunas crónicas. El público al que probablemente orientó su obra nuestro autor tenía exigencias

---

[25] "RODERICUS [...] PERVENIT IN partes Valentie" (30, l. 1); "RODERICUS IN Molinam PERVENIT " (33, l. 26); "RODERICUS [...] PERVENIT IN Burriana" (37, ll. 1-2); "RODERICUS [...] PERVENIT IN parte Cesarauguste" (42, l. 1), etc. "RODERICUS [...] MORABATUR IN castro" (15, l. 1); "RODERICUS [...] MORABATUR IN illo loco" (31, l. 1); "In illo tempore RODERICUS MORABATUR IN montanis" (37, l. 29), etc.

[26] Dice Menéndez Pidal: "Usa probablemente la terminación vulgar *-esis* por *-ensis* (cerdaniese), o la tercera persona *reliquid*, acabada en *d*, como alguna otra; usa el sustantivo *castrum* como masculino; construye sin preposición el nombre de persona como complemento de un verbo de movimiento, etcétera" (*La España*, 920).

[27] Antes del siglo XV, en lengua romance y latina, la constitución de grupos genéricos nuevos no parece ser una decisión consciente; pesa en ello, más que "la voluntad innovadora de unos autores", "las posibilidades contenidas en los géneros literarios determinados durante los ss. XIII-XIV" (Gómez Redondo, "Historiografía", 3). Como escribe el mismo Gómez Redondo con mucho tino, "los géneros literarios surgen del ajuste entre un pensamiento colectivo y el grado de saber que transmiten los «discursos formales»: cuando agotan sus posibilidades de explicar o de analizar el mundo o cuando aparecen nuevas preocupaciones, corresponde al grupo receptor orientar la identidad formal y expresiva con que deben crearse las nuevas obras" (*Historia de la prosa*, 12).

distintas que había de respetar, habituado como estaría a ciertas tradiciones discursivas en latín o en romance. En crónica, *vita*, *gesta*, hagiografía, cantos de gesta, el personaje era una categoría organizadora de las acciones, de la espacialidad y de la temporalidad que, compositivamente, rebasaba por mucho las modestas características psicológicas o ejemplares que hoy estaríamos dispuestos a concederle. El personaje regio era, la mayor parte del tiempo, la pauta que marcaba la construcción del hecho historiable, igual en la administración seglar que en la eclesiástica (Orcástegui y Sarasa, *La historia*, 40-42); la organización *per species* de las *vitae* (ancestros, nacimiento, infancia, años formativos, actividad profesional, etc.) dependía, de manera todavía más obvia, del personaje; los episodios típicos de las *passiones* (las virtudes del mártir expresadas en breves relatos, el enfrentamiento con el juez, los tormentos, el ensañamiento con el cadáver, la *translatio*, la *tumulatio*, etc.) y de las hagiografías (infancia, piedad del santo, milagros en vida, muerte, milagros póstumos, etc.) sólo tenían la unidad que les daba la presencia del mismo santo personaje a lo largo de sus distintas configuraciones textuales —*narratio* o *sermocinatio*, por ejemplo— y los distintos contenidos. Como escribía Hugo de San Víctor hacia 1130:

> Tria igitur sunt in quibus praecipue cognitio pendet rerum gestarum, id est, personae a quibus res gestae sunt, et loca in quibus gestae sunt, et tempora quando gestae sunt. Haec tria quisquis memoriter animo tenuerit, inveniet se fundamentum habere bonum, cui quicquid per lectionem postea superedificaverit sine difficultate et cito capiet et diu retinebit.
>
> (*De tribus*, 491, ll. 16-21)

Esta forma de memorizar la historia testimonia la preeminencia del personaje sobre los otros mecanismos constructivos en la composición del discurso historiográfico; preeminencia que seguirá vigente hasta, por ejemplo, la *Estoria de España* alfonsí.[28]

---

[28] Véase el minucioso artículo que ha dedicado Gómez Redondo al personaje como componente morfo-funcional, distribuidor de contenidos y articulador de secuencias históricas, en "La función".

La presencia de un eje organizador no bastaba, sin embargo, para distinguir un modelo abstracto —un género— de otro; al contrario, un principio constructivo común a la historia, la crónica, la hagiografía, los *gesta* vendría necesariamente a confundir todos estos discursos identificados con mayor o menor precisión. De ahí que, avanzando en la lectura de la *HR*, nos topemos a cada paso con la yuxtaposición de distintos contenidos y mecanismos constructivos identificados con ciertos géneros sin que, la mayor parte del tiempo, sean claras las fronteras en el paso de uno a otro en nuestra obra, igual que en otras composiciones que le fueron contemporáneas.[29] Así, los *gesta* de Rodrigo, identificados como contenido narrativo de la obra en el *incipit* y en uno de los últimos capítulos,[30] conviven sin marcadas diferencias con contenidos típicos de la *vita* seglar[31] y con géneros menores como la genealogía (*HR*, 2), identificada con la *vita* pero que también tuvo vida independiente dentro de colecciones como el *Liber Regum* y sus derivaciones. Incorporados a estos contenidos y géneros, se presentan varios tópicos de la hagiografía tan sólidamente trabados que parecería disparatado iniciar con distingos más precisos: los tópicos de un alto linaje, la prefiguración de las acciones del hijo en las del padre, la *invidia*, la falsa acusación, la paciente aceptación del héroe-santo ante la inculpación y, como compensación, los numerosos triunfos del héroe caído de la gracia de sus superiores (aspectos todos estos cuidadosamente analizados en West, "Hero") y hasta frases formulaicas.[32] Se trata, en resumen, de una apretada síntesis de distintos recursos narrativos que, tomados de aquí y allá, se muestran soli-

---

[29] En las *vitae* de Abbón —escrita por Aimón a finales del siglo XI— y de Roberto el Piadoso —escrita por Helgaud entre 1031 y 1041— confluyen sin conflicto los órdenes biográfico y hagiográfico (Orcástegui y Sarasa, *La historia*, 144-145).

[30] Mientras el *incipit* reza "Hic incipit gesta de Roderici Campi docti", en uno de los últimos capítulos se anuncia que "sed quod nostre scientie paruitas ualuit, eiusem gesta sub breuitate et certissima ueritate stilo rudi exarauit" (*HR*, 74).

[31] Como la descripción de infancia o adolescencia con información que anticipa sus acciones posteriores (*HR*, 4-5).

[32] Por ejemplo, "Rodericus dentibus suis cepit fremere" que, como apunta Falque, "es un tópico en las obras hagiográficas" ("Introducción *HR*", 24, nota 87).

darios entre sí no para obedecer a las normas específicas del género, sino para cumplir con el doble propósito expresado en el prólogo: presentar a una el linaje y los *gesta* de Rodrigo —"Roderici Didaci nobilissimi ac bellatoris uiri prosapiam et bella [...] decreuimus" (*HR*, 1)— en un ámbito que sería inusual para los *gesta* de caballeros y nobles, pero no para el infanzón que tan pronto alcanzó fama de héroe, escuchó cantar sus hazañas en un "Carmen Campidoctoris" y del que seguramente corrió su fama ya a medidados del siglo XII, si hemos de creer la noticia del *Poema de Almería* (vv. 233-236).

LOS "GESTA" DE GELMÍREZ

El caso de la *HC* no es muy distinto en lo que toca a aspectos de composición. Aquí, la convivencia de distintos géneros identificados ya por contenidos o formas de organización discursiva específicos, ya por etiquetas genéricas en las rúbricas o en los mismos textos, no está falta de relación con las prácticas literarias de la institución dentro de la que se compone. La conveniencia de destacar junto a otros centros de devoción internacional, el entusiasmo de Gelmírez y su grupo de redactores por Cluny y la cultura ultrapirenaica —"applicuit animum, ut consuetudines ecclesiarum Francie ibi [Compostela] plantaret", escribe Giraldo (II, 3, ll. 5-6)— y, como consecuencia, el triunfo de una instrucción europeizante (Wright, *Latín tardío*, 327-340), dictarían a Gelmírez, a Giraldo y/o a Pedro Marcio (los dos últimos, responsables de una buena parte de la obra conservada) la forma que habría de tomar este *registrum*: una forma, un estilo que pudiera rivalizar con lo que se escribía en otras latitudes de la Europa del siglo XII. Es ésta una profunda ambición de paridad intelectual con el resto del continente que sólo puede mesurarse si nos acercamos a las frecuentes pero desmadejadas alusiones a tradiciones textuales bien acreditadas en Europa.

Para cumplir con estas aspiraciones, el *registrum* de Diego Gelmírez contaba con el respaldo de varios modelos prestigiosos, algunos de ellos

tan antiguos que incluso podían remontarse a los "patres antiqui", como sucede con la colección de biografías *De uiris illustribus*, según pueden entenderse las palabras de Giraldo[33] cuando en el prólogo del libro I escribe:

> Patres antiqui de instructione et eruditione posterorum soliciti regum atque ducum gesta necnon uirorum illustrium probitates et industrias pagine commendare consueuerunt, ne diuturna uetustate aut longis temporum interuallis abolita in foueam obliuionis labefirent.
>
> (I, Prol., ll. 5-9)

A los actos heroicos de reyes y capitanes, Giraldo oponía las "uirorum illustrium probitates et industrias", distinguiéndolas y al mismo tiempo prestigiándolas al emparentarlas con las hazañas de los militares. El *registrum* de Gelmírez se presentaba así como la biografía de un *uir illustris* en la que se aprovechaba, por un lado, una larga y nutrida tradición todavía vigente y aceptada como autoridad para los primeros años del siglo XII[34] y, por el otro, las transformaciones que había sufrido el concepto de *uir illustris* en el camino. Aunque en Jerónimo y en sus seguidores más o menos fieles (Gennadio, Isidoro y Sigeberto), el *uir illustris* se identificó exclusivamente con los *scriptores ecclesiastici* (Galán Sánchez, "El género", 134), ya Ildefonso de Toledo había mostrado que el título podía hacerse extensivo al hombre que se distinguía por su santidad y buen gobierno, falto incluso de obra escrita (Galán Sánchez, "El *De uiris*", 71-72). En este último sentido, Gelmírez había de ser conside-

[33] Sobre la autoría y lo que suponemos que corresponde a cada autor, sigo a Sala Balust, "Los autores..."; Reilly, "The *Historia*"; López Alsina, *La ciudad*, 48-93 y 290-303; Falque, "Los autores...". Cuando discrepan, lo señalo.

[34] Hacia 1111, contemporáneamente a los primeros años de redacción del *registrum*, Sigeberto de Gembloux termina su *De uiris illustribus* y, para disculpar que el último autor incluido en la compilación sea él mismo, recuerda la autoridad de sus modelos: "Imitatus etiam Hieronymum et Gennadium, scripsi ultimum hunc libellum De illustribus uiris, quantum notitia meae investigationis exquirere potui" (*PL* 160, 588).

rado un *uir illustris* por los méritos de su santa virtud y sus trabajos en la sede, sus "probitates et industrias".

El género de los *gesta episcoporum* no debió ser, por supuesto, desconocido para los autores del *registrum* de Gelmírez; muchas eran las iglesias y los conventos locales que habían redactado los suyos para competir en mérito y valor con las iglesias cercanas o, sencillamente, para preservar la memoria de sus méritos y adquisiciones. Los ejemplos son abundantes: el *Libellus de ordine episcoporum qui sibi ab ipso praedicationis exordio in Mettensi civitate successerunt* (siglo VIII) de Paulo Diácono (*PL* 95, 699-722); los *Gesta episcoporum Virdunensium* redactados entre 916-917 por Bertario de Verdun y ampliados hasta 1047 por un continuador anónimo (*PL* 132, 507-528); el *De gestis abbatum Laubiensium* de Folcuino en la segunda mitad del siglo X (*PL* 137, 545-582); el *De gestis episcoporum Antissidorensium*, también iniciado en el siglo X (*PL* 138, 219-394); los *Gesta episcoporum Tungrensium, Trajectensium et Leodiensium* de principios del siglo XI, iniciados por Herigerio y terminados por Anselmo (*PL* 139, 999-1102); el *De episcopis Metensibus libellus*, terminado antes de 1017 por Alperto de Metz (*PL* 140, 445-450); los *Gesta episcoporum Mediolanensium* de Arnulfo, muerto en 1079 (*PL* 147, 285-332); los *Gesta pontificum Cameracensium*, cuyo primer núcleo fue redactado entre 1041-1043 (*PL* 149, 9-176); los *Gesta abbatum Gemblacensium* compuestos entre 1060 y 1070 por Sigeberto (*PL* 160, 595-662); los *Gesta episcoporum Metensium* compuestos hacia 1119 por un autor anónimo (*PL* 163, 579-600); los *De gestis pontificum Anglorum libri quinque*, terminados hacia 1125 por Willelmo de Malborough (*PL* 179, 1441-1680), etc. En esta tradición de los *gesta episcoporum* es que hay que leer la lista de obispos de la sede de Iria (*HC* I, 1, 3) y el conjunto de los *gesta* de los obispos iriense-compostelanos anteriores a Gelmírez (*HC* I, 2 - I, 3),[35] como lo apunta el redactor del prólogo cuando escribe "reueren-

---

[35] Aunque estos capítulos se atribuyen tradicionalmente a Giraldo, es muy probable que, en la opinión autorizada de López Alsina, éstos hayan sido redactados por Nuño Alfonso (*La ciudad*, 51-55).

dus itaque Compostellane sedis episcopus Didacus secundus antiquorum Patrum consuetudinem in registri compositione imitatus predecessorum suorum gesta [...] scribi et ad memoriam reuocari commendauit" (I, Prol., ll. 24-30).

En la Advertencia al frente de los tres libros de la *HC* hay otro indicio valioso que nos sugiere también la presencia de otro modelo más específico, el *Liber pontificalis*, conjunto de biografías de los papas que, comenzado en el siglo VI, se continuó sin interrupción hasta el XV. Dice la advertencia:

> Didacus Dei gratia Compostellane sedis archiepiscopus iussit hunc librum fieri et in thesauro beati Iacobi reponi et, si aliquis per eum legere uoluerit, legat et cognoscat quantos honores et quantas hereditates et ornamenta et dignitates ipse archiepiscopus sue ecclesie acquisiu<er>it [...].
>
> (*Mon. et comminatio*, ll. 5-9)

Aunque en principio el *Liber pontificalis* había jugado el papel de una "historia de los papas", luego de la regencia espiritual de Silvestre —principio del reinado de Constantino y de las grandes donaciones de los potentados laicos a la iglesia cristiana— habían tenido que ampliarse los contenidos establecidos por la tradición (principio y término de la regencia, principales actividades, obispos ordenados, etc.) para dar cabida a extensos registros de donaciones, construcción de unos edificios públicos y mejoramiento de otros antiguos, construcción de capillas, etc., generalmente introducidos bajo la forma de un parco "Hic fecit...". Estos registros no eran inútiles la mayor parte del tiempo; hay que recordar que los bienes de la iglesia eran inalienables y, una vez otorgados, quedaban a perpetuidad en su dominio.[36] Como escribe Ray, "the heyday of the monastic local histories was, however, the twelfth

[36] La situación hispana ilustra la europea en Barbero y Vigil, *La formación*, 53-104; también Teruel Gregorio de Tejeda, *Vocabulario básico*, *s.v.* Patrimonio de la Santa Sede.

century, a litigious age in which it was prudent to have more than a cartulary to protect one's interest" ("Historiography", 645). Son muchos los lugares de la *HC* en los que este propósito —explícito en la Advertencia, en los prólogos y en el prólogo delegado que antecede las donaciones registradas en II, 61—[37] rompe el intrincado hilo narrativo de la vida del prelado para dejar constancia de la construcción de nuevos edificios —eclesiásticos y laicos—, la restauración de otros, la adquisición de ornamentos para la iglesia —desde la compra de un cáliz de oro (III, 8), casullas, dalmáticas, libros, objetos para el culto (II, 57) y hasta el retablo de plata del altar de Santiago (I, 18 y III, 44) del que se hace lenguas el casi contemporáneo *Liber Sancti Jacobi* (IV, 8, 384)—, etc.[38] Este inventario cuidadoso de posesiones de la sede compostelana —redactado a la manera de los muchos que abundan en el *Liber pontificalis* como parte de la vida política del papa en cuestión— no era un lujo; los propios redactores estaban conscientes del poder político y económico que la custodia de los restos de Santiago les ofrecía con relación a España y al resto de Occidente.[39]

Las numerosas posesiones recaudadas por Gelmírez en los días de más brillo de la sede debían inventariarse de algún modo y la mezcla de *gesta* e inventario del *Liber pontificalis* bien pudo servir de ejemplo —ejemplo que, por lo demás, no habría de extrañar a nadie, sabiendo que este *Liber pontificalis* "influiría de forma decisiva en la historiografía medieval porque a partir del «renacimiento carolingio» muchos monasterios dispusieron de copias y la circulación de sus manuscritos fue

[37] Respectivamente, *Mon. et com.*, ll. 5-11 (inspirado seguramente en el prólogo, I, Prol., ll. 39-48); I, Prol., ll. 55-60; III, Prol., ll. 5-10, ll. 1-14; y II, 61, ll. 28-29.

[38] Véanse especialmente I, 18-33; I, 70; I, 93-94; I, 100; I, 103; II, 23; II, 25; II, 54-55; II, 57; II, 61; II, 77; III, 8; III, 9; III, 11; III, 13; III, 19; III, 44.

[39] Como lo expresan las palabras de Giraldo: "ex quo namque corpus beati Iacobi ibidem reuelatum magnis innumerisque claruit miraculis, Hispaniarum reges ecclesiam beati Iacobi pre ceteris ob amorem tanti apostoli honorabilem fecere et regii iuris potestatem predicto apostolo circumquaque concessere, quippe ut, que tanti apostoli presentia ceteris apud Hyspanos precellebat ecclesiis, ecclesia eadem prediorum, hereditatum et ceterorum, que fuerant regii iuris, precelleret et potestate" (II, 1, ll. 6-14).

grande y extensa" (Orcástegui y Sarasa, *La historia*, 208). No se trataría, sin embargo, de reproducir un modelo, sino de cumplir de algún modo con una función. En el fondo brillaba una necesidad que las grandes sedes eclesiásticas compartían: dejar noticia de los beneficios adquiridos durante una administración afortunada. Muy pocos años después de interrumpir la redacción de la *HC*, hacia 1144, Sugerio iniciará su *Liber de rebus in administratione sua* para dar cuenta a presentes y futuros de los regalos de Dios "tam in novarum acquisitione, quam in amissarum recuperatione, emendatarum etiam possessionum multiplicatione, aedificiorum constitutione, auri, argenti et pretiosissimarum gemmarum, necnon et optimorum palliorum repossitione" (*PL*, 186, 1211) y aprovechará para ello la primera persona gramatical como si se tratase de una autobiografía. No importaba, pues, la forma y sobre esta libertad organizativa sólo importaría la justeza del contenido.

¿Había, pese a ello, un plan total para la obra? No lo sabemos. Aunque Giraldo y Pedro Marcio se refieren a su propia obra como a un *Registrum* (I, Prol.; II, 1; II, 61; III, Prol.), es claro que ambos autores se dieron a la tarea de rescribir algunas partes, añadir otras y completar los *gesta* de Diego Gelmírez en los libros II y III fuera del plan original (si lo hubo). Nada en los capítulos atribuidos a los primeros redactores, Nuño Alfonso y Hugo, permite atribuir un plan general o una conciencia genérica explícita que diera forma a los *gesta* de Gelmírez que redactaban. En principio, Reilly atribuye la mezcla de crónica y colección documental a un mero accidente:

> The method and conception of the work, if not the inspiration, seems conditioned by Muñio Alfonso's official position as treasurer of the church. In a position which makes him custodian of the church's documentary as well as liquid assets, he is as interested in a *registrum* of the honors themselves as in the narrative of the *gesta* which secured them.
>
> ("The *Historia*", 80; cfr. López Alsina, *La ciudad*, 63)

La interpretación que en la misma obra se da de *registrum*, por desgracia, apenas nos informa del contenido, forma e intención de dicha

etiqueta genérica. Aunque con frecuencia se le toma como un nuevo género en el que se combinó "la pura transcripción documental [...] con unas narraciones de calidad historiográfica que encuadrasen los documentos" (Díaz y Díaz, "*Historia*", 128), la verdad es que la propia interpretación que se da del término dentro del prólogo delegado no ayuda mucho a deducir todo esto. El autor de esta parte, posiblemente el mismo Gelmírez, se apoya más en la erudición etimológica y en la autoridad que en una práctica escrituraria. Escribe el redactor de dicha parte que "bene autem officium huius libri cum ethimologia sui concordat uocabuli, cum sane hac de causa «registrum», quod «retrogesta» uel «res gestas» contineat, apelletur" (*HC* II, 61, ll. 20-23), probablemente recordando la definición en el *Elementarium* de Papías (siglo X).[40] En el uso que otros autores y *scriptoria* hacen del término, sin embargo, se conserva exclusivamente el sentido de "cartulario" y "archivo".[41] Con *registrum* los redactores de la *HC* no parecen estarse refiriendo a un modelo de escritura abstracto o concreto específico y sólo la mezcla de los modelos de escritura que sugieren las distintas acepciones del término —"gesta", "cartulario" y "archivo"— se acercaría al producto discursivo que ha llegado hasta nosotros. En todo caso, la titulación de *registro* es posterior a la conformación del núcleo inicial redactado por Nuño Alfonso y Hugo y pudo estar motivada tanto por razones intrínsecas (el abundante material de archivo conservado en este primer libro) como por razones extrínsecas; en este último caso, habría que ver en las deno-

---

[40] Quien, a propósito de *registrum*, apunta la siguiente noticia: "liber qui rerum gestarum memoriam continet, unde dicitur, quasi rei gestae statio *al.* statutio" (*apud* du Cange, *Glossarium*, *s.u.* Regestum).

[41] En el siglo VII, Ildefonso de Toledo escribe, a propósito de las epístolas de Gregorio Magno, "has itaque uno volumine arctans, in libros XII distinxit, et Registrum nominandum esse decrevit"; coincide con esta nota un *incipit* antiguo del cartulario del mismo Gregorio que reza "incipiunt epistolae ex Registro S. Gregorii papae" (los dos últimos *apud* du Cange, *Glossarium*, *s.v.* Regesta). En el inventario levantado en Santa María de Ripoll a la muerte del obispo Oliva, la colección de epístolas de san Agustín se denomina "Registrum Augustini" (transcrito en Villanueva, *Viage literario*, 216-217).

minaciones de *registrum* una estrategia sencilla para acreditar su propia obra, emparejándola con colecciones documentales prestigiosas como los cartularios y epistolarios papales.

Esto mismo sucede si se piensa en el modelo de la *vita*. Aunque frecuentemente la *HC* se ha considerado una biografía, tampoco hay evidencias que confirmen esto: sus primeros autores, por lo menos, no tienen en mente el esquema de la *vita* a la hora de organizar su material. Nuño Alfonso y Hugo pasan por alto los años de Diego Gelmírez anteriores a su obispado en la primer parte redactada. Giraldo, advertido de esta omisión y pensando con ello quizá redondear la obra que continuaba luego de 1120, da un giro al conjunto, toma la perspectiva necesaria para una *vita* e incorpora un capítulo con los contenidos característicos del género: antepasados, nacimiento, infancia, años de formación, primeros cargos (II, 2). La incorporación de dos series de *miracula* en vida (II, 50 y 53) confirma esta nueva orientación hacia la *vita*, aunque el propósito primero de los textos sea político.[42]

¿EL CID Y GELMÍREZ?

Podemos comprobar hasta aquí que las semejanzas advertidas por la crítica entre ambas obras no están motivadas por la adopción de un cauce genérico determinado (biografía de personajes del reino, por ejemplo) y, por el contrario, parece muy escaso el valor concedido a los modelos discursivos dentro de la composición como principio de la unidad del discurso. En obras con estas características, la unidad depende más del contenido y de circunstancias extratextuales dentro de un contexto de comunicación literaria que de un modelo genérico determinado.

---

[42] Aunque Reilly piensa que estos *miracula* constituyen una forma de panegírico póstumo y que habrían sido redactados entre 1129-1130 o 1136 —momentos de grave enfermedad del arzobispo— y después interpolados, esto no es obligatorio. Como *miracula* en vida, se trata de otro de los contenidos típicos de la *vita* hagiográfica. Cosa distinta sería si se tratase de *miracula* póstumos que, como se sabe, formaron un género independiente en los *libelli miraculorum*.

Y es en ello en lo que sí coinciden: ciertas necesidades discursivas dentro del circuito de la comunicación literaria determinan el uso, yuxtaposición y refundición de ciertos grupos genéricos distintos. La genealogía inicial en la *HR* emparenta a Rodrigo Díaz con el linaje de Laín Calvo, uno de los legendarios jueces de Castilla, con propósitos muy claros para la lógica interna del texto y para la lógica de un público coetáneo: se completa la información sobre el personaje historiado, se justifica su relieve dentro del entramado textual de una tradición discursiva por su alto linaje y se inicia su construcción como personaje ejemplar, aprovechando el encomio partidista. En el caso de la *HC*, la nutrida mezcla y yuxtaposición de cauces genéricos que apuntan a las *auctoritates* o a la producción discursiva contemporánea en otras sedes de renombre están justificadas por un conjunto de prácticas culturales plenamente incorporadas a la comunicación literaria de la institución eclesiástica; con ello, se acredita la propia producción discursiva y, simultáneamente, se abren vías de comunicación entre un público internacional. En ningún caso, por el contrario, los autores parecen interesarse por acatar las reglas de un género identificado.

Fuera de los contenidos (los *gesta* de Rodrigo y los de Gelmírez) y de una concepción muy similar de las posibilidades constructivas de la prosa, las coincidencias son pocas. En ambos casos, la procedencia y naturaleza de los materiales aprovechados apuntan a dos circunstancias comunicativas muy distintas y a los grupos receptores involucrados en ellas, y no a los propósitos personales de los respectivos autores. La *HR* y la *HC* responden, cada una por su lado, a necesidades discursivas impuestas por prácticas culturales e instituciones distintas que, aunque no siempre bien deslindadas —como demuestran los *milites Christi* o los héroes piadosos medievales—, representan ámbitos de recepción suficientemente diferenciados para la época. Lo suficiente, por lo menos, como para hablar por un lado de los "regum atque ducum gesta" y, por el otro, de las "uirorum illustrium probitates et industrias". Los *gesta* identificados con la actividad militar y los *gesta* identificados con la administración eclesiástica como dos órdenes distintos.

¿UNA CONTAMINACIÓN GENÉRICA?

Espero que hasta aquí las diferencias entre la *HR* y la *HC* sean tan claras como sus semejanzas. Queda por explicar, sin embargo, el valor empírico de un concepto todavía inasible como el de *género* en ciertos momentos y en ciertos textos de la Edad Media. En el título del artículo aludo a un fenómeno frecuente en los *scriptoria* medievales: la contaminación, esa modesta contribución de un copista a su tarea mecánica de transcripción cuando ha advertido que es posible mejorar alguna lección de su modelo con el respaldo de otro testimonio (Reynolds y Wilson, *Copistas*, 277-278; Blecua, *Manual*, 48 y 91-101). Esta contaminación, que desde Pasquali ha venido representando el límite de la teoría *stemmatica* en crítica textual (*Copistas*, 277-280), representa también el límite de la precaria taxonomía de géneros a la que podemos aspirar cuando en una misma obra con tendencia copilatoria convergen mecanismos de construcción identificados como característicos de géneros distintos o, parcialmente y a veces bien identificados por rúbricas o explicitados en el propio texto, géneros distintos yuxtapuestos. Aunque la amalgama y la yuxtaposición parecen hasta aquí las formas dominantes de composición, las variantes posibles son muchas y están, igual que la contaminación en los manuscritos, motivadas por la rica gama de circunstancias que orienta la comunicación dentro de un grupo determinado. Esa *exigencia de realismo* con la que Emiliano explica el aspecto palimpséstico de la escritura notarial es la causante, dentro de nuestros *corpora*, de un *continnum* categorial de formas funcionales entre dos polos: por una lado, las necesidades circunstanciales de la comunicación (el evento empírico) y, por el otro, las necesidades macrosociales (el evento como se les representa a los participantes desde las estructuras ideológicas y culturales que comparten); formas que, por su propia naturaleza empírica, escapan con frecuencia a la clasificación sistémica.

Aunque el concepto de "contaminación de géneros" es todavía provisional,[43] creo que describe con detalle —pero siempre de manera analó-

[43] Esta analogía no es, por supuesto, nueva. También la aprovecha López Estrada cuando define la contaminación entre géneros como "una situación creadora que com-

gica— los pasos previos a la conformación del producto textual que conocemos: un contenido narrativo determinado —las acciones militares de Rodrigo o las políticas de Gelmírez— se organiza en un discurso abierto constituido por distintos modelos de organización de escritura y, consecuentemente, distintas expresiones tipificadas que necesariamente ponen en crisis la falsa imagen de *un* prototipo genérico discreto y absoluto.

Aquí termina, sin embargo, la analogía. Mientras en crítica textual es siempre fácil descubrir la contaminación,[44] en el estudio de los géneros literarios esto se complica cualitativamente. De momento, la contaminación en formas tipificadas de la comunicación literaria es una categoría que nos sirve para describir puntualmente el fenómeno en las distintas etapas de producción, pero no conceptualiza el producto una vez terminado. Para una descripción del producto tendríamos que recurrir a categorías más arriesgadas y siempre poco clarificadoras. Creo que no se nos oculta la escasa utilidad de categorías como "mixtura genérica", "híbrido", "modulación genérica" para describir el fenómeno en nuestros textos medievales, con todo y que son categorías productivas de la teoría literaria actual (de hecho, están tomadas de Fowler, *Kinds*, 181-212). Zumthor, por ejemplo, se refiere a "textes médians ou mixtes" cuando explica que "les formes fondamentales du discours se sont combinées en dosages divers; mais ceux-ci demeurent relativement constants, et porteurs de traits thématiques distincts" (*Essai*, 181). Con "texte mixte", Zumthor conceptualiza la totalidad de categorías intermedias, asistemáticas o, simplemente, atípicas dentro de un conjunto sistematizado de categorías absolutas o prototípicas. El problema en literatura medieval es que, en razón de las pocas herramientas con las que

---

bina procedimientos diversos que en obras anteriores habían tenido un uso determinado en un grupo genérico y que cambian su sentido y función" ("Poética medieval", 25).

[44] "La contaminación se detecta cuando dos o más testimonios presentan errores conjuntivos y a su vez uno de ellos da una lección que coincide no accidentalmente con la de otra rama, que previamente ha sido separada de la anterior por los errores separativos" (Blecua, *Manual*, 91).

contamos, nuestro sistema de géneros medievales es todavía muy imperfecto, nuestros prototipos muy escasos y nuestros *textos mixtos* muy abundantes.

Cada vez la falta de unidad de nuestras obras medievales va dejando de ser un "problema" y se va viendo como una solución: trabajos como los de Dagenais (*The Ethics*), Rico ("Entre el códice"),[45] avanzan con pasos de gigante en este sentido. El principio de heterogeneidad en las obras romances tiene mucho futuro si se atiende a una tecnología de difusión —la del soporte manuscrito (Rico y Dagenais)— y a un horizonte de recepción (Balestrini y Dagenais), pero sólo en la medida en que los comprendamos como una característica diferencial propia de la Edad Media estaremos capacitados para reformular nuestros conceptos de análisis literario (género y obra literaria, prioritariamente) en función de este principio para concluir quizá que categorías abstractas como el género tampoco están caracterizadas por una unidad *de facto.*

BIBLIOGRAFÍA

BARBERO, ALESSANDRO y M. VIGIL, *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Barcelona: Crítica, 1991.

BLECUA, ALBERTO, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1990.

BODELÓN, S., *Literatura latina de la Edad Media en España*, Madrid: Akal, 1989.

BUSTOS TOVAR, J. J. DE, "L'oralité dans les anciens textes castillans", en M. Selig, B. Frank y J. Hartmann (eds.), *Le passage à l'écrit des langues romanes,* Tübingen: Gunter Narr, 1993, 247-262.

CÁTEDRA, PEDRO M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media, San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.

DAGENAIS, JOHN, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the «LBA»*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

DEFOURNEAUX, MARCELLIN, *Les français en Espagne aux XIe. et XIIe. siècles*, Paris: PUF, 1949.

[45] También la comunicación de Cristina Balestrini presentada en las VII Jornadas Medievales.

DEYERMOND, ALAN D., *Historia de la literatura española*, 1, *La Edad Media*, 15ª ed., Barcelona: Ariel, 1992.

DÍAZ Y DÍAZ, M. C., "*Historia Compostelana*", en *Gran Enciclopedia Gallega*, XVII, Santiago-Gijón: Silverio Cañada, 1974, *s. v.* Historia Compostelana.

DOMINICUS GUNDISSALINUS, *De divisione philosophiae*, Herausgegeben und philosophiegeschichtlich Untersucht von Ludwig Baur, *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 4, 1903, VII-XII, 1-308.

DU CANGE, D. y C. DU FRESNE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* [1678], 10 vols., editio nova a L. Favre, reimpr., Paris: Librairie des Sciences et des Arts, 1938.

EMILIANO, A. "Tradicionalidad y exigencias de realismo en la lengua notarial hispánica (hasta el siglo XIII)", en M. Pérez González (ed.), *Actas I Congreso Nacional de Latín Medieval (León, 1-4 diciembre de 1993)*, León: Universidad de León, 1995, 511-518.

FALQUE REY, E., "Introduction", en *Historia Compostellana*, ix-lxxxviii.

— "Introducción", en *Historia Roderici vel gesta Roderici Campidoctoris*, 3-43.

FLETCHER, RICHARD, *The Quest for El Cid*, New York: Oxford University Press, 1989.

FOWLER, A., *Kinds of Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

FUNES, LEONARDO, "Las crónicas como objeto de estudio", *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 123-144.

GALÁN SÁNCHEZ, P. J., "El *De viris illustribus* de Ildefonso de Toledo o la modificación del género", *Anuario de Estudios Filológicos*, 15, 1992, 69-80.

— "El género *De viris illustribus*: de Suetonio a S. Jerónimo", *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 1991, 131-142.

GARRIGÓS, A. XAVIER, "La actuación del arzobispo Gelmírez a través de los documentos de la «Historia Compostelana»", *Hispania*, 3, 1943, 354-408.

GENETTE, GERARD, *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.

GIRÓN ALCONCHEL, JOSÉ LUIS, "Cohesión y oralidad. Épica y crónicas", *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 145-170.

GLOWINSKI M., "Los géneros literarios", en M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner (dirs.), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat, México: Siglo XXI, 1993, 93-109.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, "Géneros literarios en don Juan Manuel", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 17, 1992, 87-125.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, "Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí", *Revista de Literatura Medieval*, 1, 1989, 53-75.

— "Historiografía medieval: constantes evolutivas de un género", *Anuario de Estudios Medievales*, 19, 1989, 3-15.

— "Relaciones literarias entre la historiografía latina y las crónicas romances del siglo XIII", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, Barcelona: PPU, 1988, 305-320.

— "La función del «personaje» en la «Estoria de España» alfonsí", *Anuario de Estudios Medievales*, 14, 1984, 187-210.

— *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, 1998.

GONZALO DE BERCEO, *Milagros de nuestra Señora*, ed. de F. Baños, est. I. Uría, Barcelona: Crítica, 1997.

GREGORIO DE TEJADA, M. T., *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia*, Barcelona: Crítica, 1993.

GUENÉE, B., "Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge", *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 28, 1973, 997-1016.

Historia Compostellana, cura et studio Emma Falque Rey, Turnhout: Brepols, 1988 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, LXX). [existen dos traducciones: *Historia Compostelana o sea hechos de D. Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago*, traducida del latín al castellano por el R. P. Fr. Manuel Suárez, con notas aclaratorias e intr. por R. P. Fr. Luis Campelo, Santiago de Compostela: Porto, 1950 e *Historia Compostelana*, intr., trad., notas e índices de Emma Falque, Madrid: Akal, 1994].

Historia Roderici vel gesta Roderici Campidocti, ed. de E. Falque Rey, en *Chronica Hispana saeculi XII Pars I*, Turnhout: Brepols, 1990 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, LXXI), 3-98.

HORRENT, JULES, "La 'Gesta Roderici'", en *Historia y literatura en torno al "Cantar de mio Cid"*, trad. J. Victorio Martínez, Barcelona: Ariel, 1973, 123-143.

HUGO DE ST. VICTOR, *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, en W. M. Green, "Hugo of S. Victor *De tribus maximis circumstantis gestorum*", *Speculum*, 18, 1943, 484-493.

ISIDORO DE SEVILLA, SAN, *Etimologías*, 2 vols., ed. bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, intr. general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid: BAC, 1993.

KABATEK, JOHANNES, "Sobre el nacimiento del castellano desde el espíritu de la oralidad (apuntes acerca de los textos jurídicos castellanos de los siglos XII

y XIII)", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1999, 169-187.

KINDERMANN, U., "Gattungensysteme im Mittelalter", en Willi Erzgräber (ed.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1989, 303-313.

KOCH, P., "Norm und Sprache", en *Energeia und Ergon, Sprachliche Variation, Spachgeschichte, Spachtypologie, II, Das Spach-theoretische Denken Eugenio Coserius in der Diskussion (1)*, Tübingen: Gunter Narr, 1988, 327-354.

— "Pour une typologie conceptionelle et mediale des plus anciens documents/monuments des langues romanes", en M. SELIG, B. FRANK y J. HARTMANN (eds.), *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Tübingen: Gunter Narr, 1993, 39-90.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO, "Sobre el género literario", en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid: Taurus, 1979, 113-120.

LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*, Santiago de Compostela: Ayuntamiento de Santiago de Compostela-Centro de Estudios Jacobeos-Museo Nacional de las Peregrinaciones, 1988.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Introducción a la literatura medieval española*, 5ª ed., Madrid: Gredos, 1987.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, "Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literarias", en *El comentario de textos, 4, La poesía medieval*, Madrid: Castalia, 1992, 7-31. [1ª ed. 1983]

LÓPEZ PEREIRA, J. E., "La aportación hispana a la Historiografía latina medieval", en Maurilio Pérez González (ed.), *Actas I Congreso Nacional de Latín Medieval (León, 1-4 de diciembre de 1993)*, León: Universidad de León, 1995, 167-189.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *La España del Cid*, 2 vols., 7ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

MICHAEL, IAN, "Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 68, 1986, 498-527.

MIGNE, J. P. (ed.), *Patrologiae cursus completus sive bibliotheca universalis [...] omnium ss. patrum, Series latina*, 222 vols., Paris: J. P. Migne, 1841-1864 [cit. como *PL*].

MORALEJO, J. L., "Literatura hispanolatina (siglos V-XVI)", en José María Díez Borque (ed.), *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid: Taurus, 1980, 13-137.

MORSE, R., "Medieval Biography: History as a Branch of Literature", *Modern Language Review*, 80, 1985, 257-268.

O'CALLAGHAN, JOSEPH F., "The Integration of Christian Spain into Europe: The Role of Alfonso VI of León-Castile", en Bernard F. Reilly (ed.), *Santiago, Saint-Denis, and Saint-Peter, The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, New York: Fordham University Press, 1985, 101-120.

ORCÁSTEGUI, C. y E. SARASA, *La historia en la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 1991.

ORDUNA, GERMÁN, *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.

Pasionario hispánico, intr., ed. crít. y trad. de P. Riesco Chueca, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.

RAY, R., "Historiography", en F. A. C. Mantello y A. G. Rigg (eds.), *Medieval Latin, An Introduction and Bibliographical Guide*, Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 1996, 639-649.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facs., 3 vols., Madrid: Gredos, 1990.

REILLY, B. F., *Las Españas medievales*, trad. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona: Península, 1996.

REILLY, B. F., "The *Historia Compostelana*: The Genesis and Composition of a Twelfth-Century Spanish *Gesta*", *Speculum*, 44, 1969, 78-85.

REYNOLDS, L. D. y N. G. WILSON, *Copistas y filólogos*, trad. Manuel Sánchez Mariana, Madrid: Gredos, 1986.

RICO, FRANCISCO, "Entre el códice y el libro (notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV", *Romance Philology*, 51, 1997, 151-169.

— "Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla", *Ábaco*, 2, 1969, 9-91.

RUANO, ELOY BENITO, "La historiografía en la alta Edad Media española", *Cuadernos de Historia de España*, 17, 1952, 50-104.

SALA BALUST, L., "Los autores de la *Historia Compostelana*", *Hispania*, 10, 1943, 16-69.

SÁNCHEZ ALONSO, B., *Historia de la historiografía española*, 2 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, CLAUDIO, "Ante la *Historia Compostelana*", en *Españoles ante la historia*, Buenos Aires: Losada, 1958.

SMITH, COLIN, *La creación del* Poema de mio Cid, Barcelona: Crítica, 1985.

Tractatus Garsiae or The Translation of the Relics of ss. Gold and Silver, intr., text, trad. y notas R. M. Thomson, Leiden: E. J. Brill, 1973.

VILLANUEVA, J., *Viage literario a las iglesias de España*, t. 8, Valencia: Imprenta de Oliveres antes de Estevan, 1821.

WEST, G., "Style as Propaganda: the Use of Language in Three Twelfth-Century Hispano-Latin Historical Texts (*Historia Roderici*, *Chronica Adefonsi Imperatoris* and *Historia Silense*", *Dispositio*, 10-27, 1985, 1-14.

— "Hero or Saint? Hagiographic Elements in the Life of the Cid", *Journal of Hispanic Philology*, 7, 1983, 87-105.

WHITE, H., "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma*, trad. Jorge Vigil Rubio, Buenos Aires: Paidós, 1992.

WRIGHT, ROGER, *Latín tardío y romance temprano*, trad. Rosa Lalor, Madrid: Gredos, 1989.

ZADERENKO, IRENE, "El procedimiento judicial de riepto entre nobles y la fecha de composición de la *Historia Roderici* y el *Poema de mio Cid*", *Revista de Filología Española*, 78, 1998, 183-194.

— "La *Historia Roderici*, fuente de textos cidianos", *Temas Medievales*, 4, 1994, 233-254.

ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972.

Lucas de Tuy, el libro IV de su *Chronicon mundi*: fuentes y características

Olga Valdés García
Universidad Nacional Autónoma de México

Lucas de Tuy termina la redacción de su *Chronicon mundi* en 1236. Esta crónica, escrita en latín, fue compuesta por encargo de la reina Berenguela, madre del rey Fernando III. Consta de cuatro libros: el libro I abarca de los orígenes del mundo hasta el emperador Heraclio y el rey godo Suintila; el libro II contiene las historias de los reyes vándalos, suevos y godos hasta el reinado de Wamba; el libro III trata de la historia del rey Wamba hasta la invasión árabe; y el libro IV abarca desde el año 718, fecha en que se inicia la Reconquista, hasta 1236.

La obra en general ha sido tachada de mero centón de las crónicas precedentes; y si bien toda la historiografía escrita hasta el tiempo del Tudense está contenida en su *Chronicon*, también es cierto que de esta obra no se había hecho una edición crítica que diera cuenta precisa, por una parte, de sus fuentes, y por otra, de las aportaciones originales del cronista. Quienes hasta ahora se han ocupado del *Chronicon* han recurrido a la edición de A. Schott publicada en 1608 (Schott, *Hispaniae,* 1-116).

El presente artículo pretende mostrar algunos aspectos del libro cuarto del *Chronicon;* se estructura de la siguiente forma: I. Fuentes. En esta primera parte se describen, siguiendo un orden cronológico, las cróni-

cas de que se valió el Tudense para realizar su compilación: a) *Historia silense-Crónica del obispo Sampiro;* b) *Crónica najerense-Crónica de Alfonso III;* c) *Crónica albeldense;* d) *Crónica del obispo Pelayo;* e) *Milagros de San Isidoro.* II. Características. Dentro de este apartado se describen sólo algunos puntos importantes del libro cuarto, en que se puede descubrir al autor más claramente que en los tres libros anteriores. Los puntos que trataré en esta parte son los siguientes: a) el período historiado por Lucas de Tuy; b) goticismo; c) leonesismo; d) el ascenso de Castilla; e) localismo-universalismo; f) estilo y lengua; g) intención didáctica.

I. FUENTES

El libro cuarto ocupa la mitad del *Chronicon mundi*; el período que abarca va desde Pelayo y la batalla de Covadonga hasta la reconquista de Córdoba por Fernando III en el año 1236. Los textos que utilizó el Tudense en la redacción de este libro fueron los siguientes: la *Historia silense*, la *Crónica najerense*, la *Crónica de Alfonso III* y la *Crónica del obispo Pelayo*; en casos esporádicos hizo uso también de la *Crónica albeldense* y, parcialmente, de algunos pasajes de los *Milagros de San Isidoro*, obra suya. Siguió el mismo método que en los libros anteriores, a saber: el uso de varios textos a la vez hasta agotar la información que cada uno de ellos le proporcionaba; en este caso la crónica que lo lleva más lejos —hasta el reinado de Alfonso VI (1065-1109)—, es la *Najerense*, que es, de las conocidas, la crónica inmediatamente anterior al *Chronicon mundi.* Ya en el relato del reinado de Alfonso VI, el Tudense introduce frecuentes y extensas interpolaciones, pero es hasta que llega a tratar a Alfonso VII (1126), el Emperador, cuando Lucas toma completamente por su cuenta la narración.

a) *Historia silense* (Santos, *Historia silense*)-*Crónica del obispo Sampiro* (Pérez, *Sampiro*). En el libro IV está contenida la mayor parte de la *Historia silense.* Lucas de Tuy la aprovecha a partir de Pelayo y el episodio

de Covadonga, hasta Fernando I; reubica los relatos de Sancho II, Alfonso VI y otros pasajes que encuentra fuera de su plan cronológico. Lucas da cabida por entero a la *Silense* frente al resto de las fuentes con que cuenta para este período; sin embargo, ésta no cubre por completo sus necesidades, lo que justifica el uso de otros textos independientemente de que a lo largo de toda la obra recurra a varias fuentes a la vez. En la secuencia de reyes la *Silense* no da noticia de Fávila, Aurelio, Silo y Mauregato, según Gómez Moreno, porque el relato de estos reinados no le daban material de genealogía ni de exaltación nacional (Gómez, *Introducción*, xix-xx); Lucas llena entonces este vacío con la *Najerense*.

Dentro de la *Historia silense* está inserta la *Crónica de Sampiro*. Esta obra fue escrita por el obispo Sampiro de León, y es considerada como fuente importantísima para el período que trata: narra desde Alfonso III hasta Alfonso V, es decir, aproximadamente los años 866-1000 (Pérez, *Sampiro*, 253). Esta crónica no tuvo transmisión independiente, sino que se conservó a través de la *Silense* (redacción silense) y del compendio de crónicas hecho por el obispo Pelayo de Oviedo (redacción pelagiana). Los textos de estas dos redacciones difieren entre sí, dando lugar a dos versiones, de las cuales la de Pelayo es la más larga. Pérez de Urbel considera como una tercera versión la contenida en la *Crónica najerense*, producto de las dos redacciones antes mencionadas, y piensa que el texto más cercano al original es el que da la *Silense* (Pérez, *Sampiro*, 223 y 233).

Según el cotejo de textos que he hecho, el Tudense siguió preferentemente la *Historia silense* para los reinados que abarca Sampiro, y complementó luego su relato con datos de la *Najerense*; esto se deduce del hecho de que Lucas omite gran parte de lo contenido en la redacción pelagiana; sin embargo, hay suficientes indicios de que también recurrió, aunque en menor medida, a la versión de Sampiro que transmitió la obra del obispo Pelayo (*Chronicon mundi*, 300).[1]

---

[1] Todas las citas de la obra del Tudense están tomadas de la edición de Valdés, *El Chronicon*.

Con independencia de los datos históricos, la *Silense* proporciona a Lucas otros elementos de suma importancia para él: el tono moralizador y providencialista, el patriotismo, etc.

b) *Crónica najerense* (Ubieto, *Crónica najerense*) —*Crónica de Alfonso III* (Gil, *Crónicas asturianas*). Lucas continúa sirviéndose de la *Crónica najerense* y de las dos versiones —*Rotense* y *Ad Sebastianum*— de la *Crónica de Alfonso III*, cuyo contenido se agota en el reinado de Ordoño I. Con respecto a esta crónica, encontramos que en el *Chronicon* se observan abundantes evidencias de aprovechamiento de la versión *Ad Sebastianum*; pero hay pasajes que sólo se encuentran en la versión *Rotense* (*Chronicon mundi*, 284-285 / *Rot 27*). Por consiguiente, debemos concluir que Lucas tuvo conocimiento de las dos versiones de la *Crónica de Alfonso III*, y que recurrió a ellas mismas y no sólo a lo que de esta crónica transmite la *Najerense*.

Lucas sigue la *Najerense* hasta el reinado de Alfonso VI, donde ésta acaba. Observamos, sin embargo, que el Tudense la utiliza aplicando un criterio selectivo, es decir, como es una crónica castellana, Lucas elige qué noticias le interesan, cuáles omite y cómo las presenta. En principio lo que hace es completar con la *Najerense* los datos que no le ofrece la *Silense*; en otros casos resume pasajes que ahí están más desarrollados y advierte que la *Najerense* repite algunas noticias; toma entonces de cada una los datos necesarios para completar su relato.

Los pasajes de la *Crónica najerense* que Lucas omite son muchos; lo cual está relacionado básicamente con el carácter castellano de ésta. Una prueba clara de ello es que de los cinco relatos legendarios que dieron origen a ciclos épicos —el de Fernán González, el de la condesa traidora o del conde Garci-Fernández, el del infante García, el de los hijos de Sancho de Navarra o de la reina calumniada y el de Sancho II—, Lucas omite los que narran sucesos acaecidos en la corte de Castilla.

c) *Crónica albeldense* (Gil, *Crónicas asturianas*, 155-188). Esta crónica es la más antigua de las compuestas en el período de la Reconquista; fue redactada en 883 en Oviedo y tiene carácter misceláneo universal, pues

reúne noticias de tipo vario (descripción del mundo, datos geográficos, listado de los emperadores romanos, de los reyes godos, de obispos, etc.) y tuvo mucha influencia en la historiografía posterior (Casariego, *Crónicas*, 31-33). En el *Chronicon* sólo descubrimos referencias breves y esporádicas que prestan a Lucas detalles complementarios en algunos pasajes (*Chronicon mundi*, 269-270/*Alb XV, 9*, *Chronicon mundi*, 280/ *Alb XV, 10*).

d) *Crónica del obispo Pelayo* (Sánchez, *Crónica del obispo don Pelayo*). Pelayo, obispo de Oviedo, hizo una compilación de crónicas llamada *Liber Chronicorum ab exordio mundi usque eram* MCLXX (año 1132 de la era cristiana), dentro de la cual está contenido un *Chronicon Pelagii Ouetensis*, en algunos ejemplares titulado *Chronicon regum Legionensium*. Los reyes de que trata este *Chronicon* son: Bermudo II, Alfonso V, Bermudo III, Fernando I, Sancho II y Alfonso VI.

La *Najerense* ya había incluido en su redacción algunos datos del *Chronicon* escrito por el obispo Pelayo, de donde Lucas, a su vez, los toma; pero, al tener a su alcance ese *Chronicon*, decide sacarle más provecho. Así pues, añade a su narración otros detalles, generalmente los que se refieren a las esposas e hijos de cada rey, los años de reinado y el lugar de enterramiento; pero lo que más destaca es la serie de anécdotas fabulosas que Lucas copia de Pelayo y que utiliza para ejemplificar los errores o vicios en que han caído algunas veces los reyes. Esto sirve de apoyo al Tudense en su intención didáctica.

e) *Milagros de San Isidoro* (Lucas, *Milagros*). El Tudense escribió al menos dos obras sobre San Isidoro: la *Vida y traslación* y los *Milagros*. Esta última fue escrita entre los años 1222 y 1224 (Pérez, *Historia de la Real*, 155), es decir, antes que el *Chronicon mundi*. Lucas aprovecha en éste algunos pasajes de los *Milagros*, que se encuentran presentes, con algunas variaciones, a lo largo de la parte historiada por él. Se trata casi siempre, como indica el título, de milagros o sucesos fabulosos: la aparición de San Isidoro a algún rey, la conversión al cristianismo de la mora Zaida, el aviso divino de que se ganará una batalla, la forma en que fueron encontradas las reliquias de San Isidoro, etcétera.

Ahora bien, algunos de los sucesos que trata Lucas tanto en los *Milagros* como en el *Chronicon* estaban ya presentes en sus fuentes, de modo que, al ser ya materia conocida, pudo también haberlos reescrito en la crónica sin recurrir a los *Milagros*. En todo caso los pasajes son pocos, tomados de aquí y allá, y generalmente coincidentes en contenido y forma.

II. CARACTERÍSTICAS[2]

a) El período historiado por Lucas de Tuy. Es opinión común de los historiadores que a la *Crónica najerense* sigue el *Chronicon mundi* del Tudense, y que a partir del reinado de Alfonso VII no se han localizado las fuentes que el obispo de Tuy pudo haber seguido para continuar su crónica (Sánchez, *Historia*, 133 y Fernández, "El biógrafo", 335). Por nuestra parte podemos decir: primero, que efectivamente no encontramos un texto al cual haya recurrido nuestro autor, pues las crónicas más o menos contemporáneas —*Chronica Adefonsi imperatoris, Historia compostellana, Crónica de los reyes de Castilla*— parece no haberlas conocido; y segundo, que, tras el análisis del texto, en la parte final del *Chronicon mundi* se descubren algunas características que nos inducen a considerar al Tudense como autor original del relato correspondiente al período comprendido entre los años 1126 y 1236; así pues, los reinados historiados por él sin depender de fuente alguna conocida son: el de Alfonso VII, Sancho III, Alfonso VIII, Fernando II, Alfonso IX, Enrique I y Fernando III.

Además de conservar la estructura y de recalcar aspectos que a lo largo de la crónica se manifestaban sólo como interpolaciones —las referencias a la estirpe goda, el realce de la figura de San Isidoro, las

[2] En este apartado presento algunos aspectos que subyacen en la estructura del *Chronicon*. La clasificación —goticismo, leonesismo, etc.— es susceptible de modificación, y de ningún modo son características exclusivas del Tudense, sino elementos de la tradición historiográfica.

referencias laudatorias a la ciudad de León, etc.—, es en esta parte donde toma completa forma la intención didáctica que el autor había prefigurado en sus prólogos; se acusa asimismo el carácter de crónica oficiosa, como corresponde al requerimiento de la monarquía.

Es importante apuntar el momento histórico en que Lucas comienza a escribir la obra. El Tudense empieza la redacción de la crónica después que se ha llevado a cabo la definitiva unión del reino castellano con el reino leonés en la persona de Fernando III, quien hereda de su padre, Alfonso IX, el reino de León, y el reino de Castilla, de su madre la reina Berenguela, la propia solicitante de la crónica.

El Tudense es leonés y a lo largo de la crónica es manifiesta la tendencia leonesista del autor, así como su empeño en destacar el pasado gótico de los españoles. Las circunstancias históricas acentuaban esos sentimientos patrióticos, pero no sólo en un nivel local o nacional sino, como en tiempos del Imperio Romano, también en el nivel universal. El Tudense alude frecuentemente a estos aspectos que caracterizan los hechos que está historiando, cuya evolución conoce y vive.

b) Goticismo. La conciencia del pasado gótico estuvo siempre latente, y la invasión de la Península por los musulmanes la reafirmó; los reyes astur-leoneses eran descendientes y continuadores del reino visigodo de Toledo; esto se daba por sentado y el Tudense lo manifiesta en muchos lugares:

> [...] rex Adefonsus [...] cepit ipsam ciuitatem Toletanam, que olim fuerat mater et gloria regni Gotorum.
>
> (*Chronicon mundi,* 365)

> Adefonsus Catholicus ab uniuerso populo Gotorum in regem eligitur. Fuerat namque Petrus ex Recaredi serenissimi Gotorum principis progenie ortus...
>
> (265)

> [...] ipse Garseanus genitus fuit de Sancio rege Cantabrie, qui de nobili Gotorum regali semine extitit procreatus.
>
> (328)

> [...] tradidit filiam suam... nobilissimo uiro comiti Raymundo, qui erat de regali genere Gotorum, ut de tali coniugio regnum semen suscitaretur.
>
> (367-368)

Lucas de Tuy tuvo su mejor apoyo en la *Historia silense*, con la cual compartía ideas, y, como en aquélla, las referencias de Lucas a los godos son frecuentes. La palabra "godos" encierra en sí una serie de connotaciones que sobrepasan las meramente raciales, las cuales ya describía Isidoro y amplificó Lucas en la *Historia gothorum:*

> [Goti] Populi natura prompti, ingenio alacres, consuetudine uiribusque freti, robore corporis ualidi, stature proceritate magni uel medii, gestu habituque conspicui, eloquio clari, manu prompti, duri uulneribus [...]
>
> (*Chronicon mundi*, 148 / Isid. *Hist. goth., recap.*)

"Godos" se asocia ahora a un común propósito: reivindicar la fe católica y restaurar la iglesia en toda España (*Chronicon mundi*, 261, 304); y tiene su sentido frente a otro colectivo, sea el que se le opone —moros, bárbaros, árabes, caldeos—, sea como distintivo frente a otros grupos raciales (264, 383, 392, 298). El autor se lamenta que, perteneciendo a una misma raza, las disensiones internas lleven a los cristianos al desastre, y ve en la concordia la única posibilidad de supervivencia (305, 311, 312, 315, 318, 354).

c) Leonesismo. La preferencia que muestra el Tudense por el reino de León y su monarquía es patente en toda la obra. Son, en principio, el centro de su narración; el resto de los acontecimientos tienen sentido en cuanto mantienen relación con el reino leonés. Las menciones de la ciudad de León introducidas de manera constante en el *Chronicon* alcanzan su punto más elevado en esta parte de la crónica. El Tudense es leonés, pero también es cierto que León fue por mucho tiempo la sede del poder:

> [...] impositoque illi diademate a duodecim pontificibus in solium regni Legione, regia ciuitate, perunctus est.
>
> (*Chronicon mundi*, 294)

> ...et catenatos duxit ad ciuitatem regiam Legionem,...
>
> (299)

> Terra Legionis dicitur per flumen de Pisorga, et per flumen Dorii, et per montes submontanorum, est autem in ipsa terra quedam ciuitas regia que Legio uocatur.
>
> (385)

El amor de Lucas por León, aparte de la importancia que realmente tuvo como sede regia y como centro religioso —gracias a San Isidoro—, llega a su culminación en la encendida alabanza que dedica a su ciudad (*Chronicon mundi*, 344).

d) El ascenso de Castilla. Desde que surgió la pretensión independentista de los castellanos en el siglo X, las relaciones entre León y Castilla fueron de constante enfrentamiento, pues el condado castellano siempre se vio como rebelde a la monarquía leonesa:

> Rege Froylano uiuente, nobiles de Castella contra ipsum tirannidem sumpserunt eum regem habere nolentes.
>
> [.....]
>
> Tunc enim angustatum est regnum Legionense et in predicto flumine metam fecit.
>
> (*Chronicon mundi*, 300)

Los juicios que el Tudense vierte sobre los castellanos no son tajantemente negativos (*Chronicon mundi*, 300), pero el período en que Castilla fue gobernada por condes es narrado con dureza; en especial, la figura de Fernán González es tratada con rigor, y el autor pone de manifiesto su constante rebeldía y su proclividad a la discordia (305, 307, 308). Después de la muerte del último conde de Castilla, el infante García, el poder lo asumieron los reyes navarros; Castilla adquiere en-

tonces la categoría de reino (328, 330). Los acontecimientos históricos hacen que León y Castilla lleguen a un acuerdo y, aunque no será siempre duradero, esto hará que Lucas vaya poco a poco contemporizando con los castellanos; finalmente, leoneses y castellanos tienen como enemigo común a los moros y frente a éstos la unión los hace fuertes:

> Terrebantur Sarraceni cum uiderent Legionem et Castellam in unam concordiam conuenire et regem fortem et sapientem illis imperare.
>
> (*Chronicon mundi*, 334)

> Rex Miramamolinus reuersus est ad propria, et christianis non nocuit sicut uoluit, quia tunc reges Yspanie in unam concordiam conuenerunt.
>
> (393)

> [...] et ad tantam concordiam regna Yspanie peruenerunt ut unanimiter conuenirent ad Arabes persequendos.
>
> (410)

La constante unión y desunión de Castilla y León, el mismo momento histórico en que el Tudense vive, y el simple deber de agradar a quien escribe, hacen que Lucas no pueda ya pasar por alto la figura de un rey castellano, de modo que lo valora igual que a un rey leonés (*Chronicon mundi*, 390, 394, 408).

e) Localismo-universalismo. El goticismo y el leonesismo del Tudense, más aún, su localismo se pone de manifiesto en el tratamiento de la figura de San Isidoro.

La veneración y admiración del autor por San Isidoro se deja ver a cada paso a lo largo de toda la crónica; al principio como guía y modelo para su historia, y luego, en su faceta de santo y protector de España. El Tudense dedica a San Isidoro las mayores alabanzas y un amplio espacio en su narración, y a su lado las menciones del apóstol Santiago pare-

cen, en ocasiones, más bien escasas; pero en modo alguno Lucas deja de tener presente al apóstol, pues definitivamente es Santiago quien da a España un lugar en el mundo; y es luego el elemento que representa el universalismo.

Las peregrinaciones a Compostela representaron un papel fundamental en la vida de España durante toda la Edad Media; precisamente en una de aquéllas se desarrolla el relato que el Tudense hace del rey Luis VII de Francia en tiempo de Alfonso VII. El pasaje (*Chronicon mundi*, 380-382) está dedicado principalmente a poner de manifiesto la nobleza y el poderío de la Península, pero es también una muestra de las relaciones que España mantenía con el resto de Europa.

Lucas de Tuy demuestra verdadero interés en presentar una España especialmente floreciente bajo el reinado de Berenguela y de Fernando III (*Chronicon mundi*, 411), y quiere dar la imagen de una nación informada de los sucesos de más allá de sus fronteras y partícipe de ellos; una España integrada en el mundo y, concretamente, en el mundo católico (411, 412, 414).

f) Estilo y lengua. En relación con el lenguaje sólo quiero llamar la atención sobre el pasaje en que se habla de Almanzor. El Tudense hace referencia a la lengua en que un pescador lamentaba la muerte del moro, llamándola "lengua caldea"; enseguida pone lo que el lamento dice *"modo yspanico"*, es decir, en romance, que luego traduce al latín:

> [...] quasi plangens modo caldayco sermone, modo yspanico clamabat, dicens: "En Canatanazor perdio Almanzor el tambor", id est, "in Canatanazor perdidit Almanzor timpanum siue sistrum, hoc est, letitiam suam".
>
> (*Chronicon mundi*, 320)

Es de notar que en su traducción al latín busca dos términos para la palabra "tambor" y que resuelva la metáfora de la frase. Son las únicas palabras en romance que se hallan en la crónica; están incluidas de modo intencionado, y su traducción parece indicar que la expresión era conocida solamente en romance.

g) Intención didáctica (*speculum principum*). Lucas ha ido trabajando a lo largo de la crónica algunas de las ideas que en sus prólogos señalaba acerca del buen gobierno y de las cualidades que un buen monarca debe poseer; aprovechando las ocasiones que algunos pasajes le proporcionaban, Lucas introducía elementos que dirigieran el relato, en cuanto fuera posible, hacia un propósito didáctico.

La figura central de la crónica es siempre el rey; la intervención de otros personajes está siempre subordinada a las relaciones que el monarca mantenía con ellos; así pues, lo que le corresponde es hablar de quién y cómo es el rey, su linaje, sus cualidades, etc.

Lucas, como la mayoría de los cronistas, tiene la concepción ya establecida de todo cuanto debe ser un rey: primeramente, debe provenir de una estirpe regia, ha de ser católico creyente y practicante, y debe poseer una serie de atributos que van desde la fortaleza física hasta la prudencia y la sabiduría:

> [....] Pelagius, ut erat uir fortis et catholicus, [...] (*Chronicon mundi*, 258)
> [Ordonius] Erat enim in omni bello prouidus atque prudentissimus, in ciuibus iustus et misericordissimus, in pauperum et miserorum necessitatibus compassionis uisceribus affluens atque in uniuersa gubernandi regni honestate preclarus.
>
> (293)

> [Rex Adefonsus] Hic fuit pulcher, eloquens, clemens, fortis uiribus et armis strenuus, et in fide catholica solidatus.
>
> (390)

Un segundo aspecto que le interesa de la figura del monarca es la manera en que debe llevar el gobierno; para regir bien, ha de tener buenos consejeros (*Chronicon mundi*, 324, 358, 360, 395, 408), ha de mantener el reino en paz y bienestar y luchar contra los enemigos (363, 375, 376, 391). Para el Tudense las virtudes principales del rey son: la justicia, que ejemplifica con largas anécdotas (379-380, 400) y la sabiduría, a la que alude reiteradas veces (325, 326, 363, 398). Los errores que debe evitar

un soberano son, sobre todo, el sacrilegio, causa mayor de todos los males, y por el cual rey y pueblo son castigados (260, 321, 374-375); debe evitar a los maledicentes, pues son siempre perniciosos (313, 320-321, 392); y la discordia, que siempre repercute de forma perjudicial (308, 323, 373, 399).

Es evidente el tratamiento especial del autor hacia la reina que le ha encargado la redacción de la obra, la reina Berenguela, y hacia quien es en ese momento el rey, Fernando III. El Tudense hace un relato amplio y detallado, y marcadamente laudatorio de los personajes mencionados y de los hechos que éstos llevan a cabo. En el esquema fijado por Lucas de lo que debe ser y hacer un rey, Fernando III queda retratado como modelo de monarca, cuyas virtudes piadosas son especialmente destacadas por el autor:

> [...] Berengariam dedit Adefonso regi Legionensi in uxorem, que fuit mulier prudentissima;
>
> (*Chronicon mundi*, 391)

> Hec regina serenissima auro, argento, lapidibus preciosis et sericis indumentis monasterium beati Ysidori et ceteras regni principales ecclesias studuit decorare.
>
> (398)

> Fernandus, filius Adefonsi regis Legionensis, in Castella ei matre Berengaria tradente regnum felicissime regnare cepit. Siquidem Castelle nobiles regnum Berengarie regine tradiderunt, eo quod erat primogenita Adefonsi regis Castelle. Et ipsa, ut dictum est, tradidit regnum filio suo Fernando. Hic autem rex Fernandus grauissima adolescentia uenustatus, non ut illa etas assolet lasciuiam amplexatus est mundi, sed pius, prudens, humilis, catholicus et benignus senilibus prudentissime Berengarie regine matri sue, quamuis esset se moribus decorauit. Etenim ita obsediebat regni culmine sublimatus, ac si esset puer humillimus sub ferula magistrali.
>
> (407-408)

> [Fernandus] Quod de nullo regum precedentium legitur, omnino irreprehensibilis fuit, quantum nobis scire datum est, et thorum coniugalem unquam minime uiolauit.
>
> (408)
>
> Rex autem Castelle Fernandus quam gloriose et quam sapienter se tunc temporis gesserit non est qui scriptis ostendere possit.
>
> (413)

La crónica del Tudense es producto de una encomienda, es decir, no es una iniciativa del propio autor, por tanto, Lucas escribe para alguien en concreto: el monarca; sobre un tema específico: la historia de la monarquía; y con un plan definido: que esa historia sirva como ejemplo a sus receptores; la obra tiene, pues, un fin didáctico donde la historia es presentada como *magistra vitae* para quienes han de verse en el lugar de aquellos de quienes se habla en la crónica: los reyes.

BIBLIOGRAFÍA

CASARIEGO, JESÚS EVARISTO, *Crónicas de los reinos de Asturias y León*, León: Everest, 1985.

Crónica del obispo Pelayo, ed. de B. Sánchez Alonso, Madrid: Sucesores de Hernando, 1924.

Crónica najerense, ed. de Antonio Ubieto Arteta, Valencia: Anubar, 1966.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., "El biógrafo contemporáneo de Santo Martino: Lucas de Tuy", en *Santo Martino de León*, León: 1987.

GIL, J., JOSÉ LUIS MORALEJO y JOSÉ IGNACIO RUIZ DE LA PEÑA, (eds.), *Crónicas asturianas*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1985.

GÓMEZ MORENO, M., *Introducción a la "Historia silense"*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1921.

Historia silense, ed. de F. Santos Coco, Madrid: Textos Latinos de la Edad Media Española, 1921.

LUCAS TUDENSIS, *Chronicon mundi*, en A. SCHOTT, (ed.), *Hispaniae Illustratae... Scriptores, IV*, Frankfort: 1608.

LUCAS DE TUY, *Milagros de San Isidoro*, ed. facs., trad. Juan de Robles; trans., pról. y notas, Julio Pérez Llamazares, introd. Antonio Viñayo González, León: Universidad de León-Real Colegiata de San Isidoro, 1992.

PÉREZ DE URBEL, J., *Sampiro. Su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

PÉREZ LLAMAZARES, JULIO, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, ed. facs., León: Nebrija, 1982.

SÁNCHEZ ALONSO, B., *Historia de la historiografía española*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.

VALDÉS GARCÍA, OLGA, *El "Chronicon mundi" de Lucas de Tuy* [estudio y edición crítica], 2 vols., tesis de doctorado, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.

Alonso de Cartagena y la así llamada *Anacephaleosis* o las vicisitudes de un texto histórico del siglo xv

Laurette Godinas
El Colegio de México

La *Anacephaleosis,* obra de las más desconocidas del obispo de Burgos Alonso de Cartagena, pasó —gracias a la imprenta— a formar parte de la historia con un título que se encuentra documentado poco menos de un siglo después de su fecha de composición, en la primera de las dos ediciones que realizaron de esta obra en el siglo XVI: la compilación de crónicas latinas publicadas por Sancho de Nebrija en 1545. No se hallan, por desgracia, pruebas de que sean los Nebrija los inventores del título *Anacephaleosis*; la ausencia de éste en los manuscritos latinos conservados del siglo XV y la falta de conocimiento que tenía Cartagena de la lengua griega —que le fue reprochado por su coetáneo el humanista italiano Leonardo Bruni y que él mismo confesó—[1] sólo permiten afirmar que no fue el autor cuatrocentista quien bautizó así su única obra histórica.

Las pocas repercusiones que tuvo en los últimos cuatro siglos esta obra a la que Cartagena bautizó *Liber genealogie Regum Hispanie* —sólo recibe una atención exclusiva en Tate ("La *Anacephaleosis*")— no son el reflejo de lo que representó en su época. Frente a la relativa escasez de testimonios contemporáneos que padece la literatura medieval castellana, no sólo se conservan de esta obra dos manuscritos latinos, sino

[1] Véase al respecto Birkenmajer, "Der Streit", 163.

también un número elevado de su traducción al castellano por Juan de Villafuerte, la *Genealogía de los Reyes de España*;[2] y si bien la traducción de Villafuerte, de difusión relativamente amplia en su estado manuscrito, no llegó a conocer los honores de la imprenta, el *Liber genealogie* fue publicado tres veces: en 1545 por Sancho de Nebrija, bajo el título de *Rerum Hispanorum, Romanorum Imperatorum, summorum Pontificum, necnon Regum Francorum sive Anacephaleosis* (véase *supra*), junto a las prestigiadas *Historia de los Reyes Católicos* de Nebrija y a la *Historia gothica* de Jiménez de Rada; en 1579, y con el mismo título, en los *Rerum Hispanicorum Scriptores aliquot... ex Bibliotheca... Roberti Beli*; en la *Hispaniae illustratae scriptores varii*, publicada entre 1603 y 1605, se encuentra como *Alfonsi a Cartagena Episcopi Burgensis Regum Hispaniae Anacephaleosis*. El silencio de Fernando del Pulgar en cuanto a esta obra no puede hacernos dudar de la autoría de Cartagena: lo más seguro es que el hecho de que este contemporáneo de Cartagena no haya destacado —en el retrato que hizo del obispo de Burgos en sus *Claros varones de Castilla*— sus cualidades de historiador se deba más a la falta de interés de Pulgar hacia las obras literarias compuestas por los personajes de su galería que al desconocimiento del *Liber genealogie* (*Claros varones*, 139-140).

No es de extrañar el relativo éxito que conoció esta obra de Cartagena en su época, a la par de, por ejemplo, su *Doctrinal de los caballe-*

---

[2] He podido localizar la obra de Cartagena en su versión original en los manuscritos Vit. 19-2 (siglo XV, con ilustraciones) y 7432 (siglo XV) de la Biblioteca Nacional de Madrid; las traducciones de Juan de Villafuerte se encuentran en los manuscritos 9436 (siglo XV) y 8210 (siglo XVII) de la Biblioteca Nacional, X-II-23 (siglo XVI) de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y C-152 (siglo XV) de la Real Academia de la Historia; un estudio comparativo de los manuscritos 815 (siglo XV) de la Biblioteca Nacional y h-II-22 (siglo XV) de la Biblioteca de El Escorial, de traductor al parecer anónimo, con las copias de la traducción de Juan de Villafuerte permiten afirmar que se trata también de copias de ésta con omisión del nombre del traductor; el manuscrito II/3009 (siglo XV, con ilustraciones) de la Biblioteca de Palacio Real es igualmente una copia de esta traducción, con la particularidad de que no incluye las numerosas glosas del traductor; su carácter acéfalo no permite definir si la traducción era presentada como anónima o si incluía el nombre del traductor.

ros o de sus traducciones de Séneca, muy representadas ambas obras tanto en la tradición manuscrita como impresa (véase Gallardo, *Ensayo*, 249-263): Alonso de Cartagena fue, en su época, un personaje importante no sólo por sus actuaciones en la política exterior de Castilla —como su defensa frente a Portugal de la soberanía del Rey de Castilla y León sobre las islas Canarias o la precedencia del mismo sobre el de Inglaterra —[3] sino también por su posición influyente en la corte de Juan II y en la formación del penúltimo Trastámara; para su adopción por los compiladores humanistas de crónicas sobre historia de Castilla era, además, muy importante que los textos estuvieran escritos en latín, lo que, a mediados del siglo XV, es una rareza frente a la costumbre heredada de la corte alfonsí de escribir la historia en lengua vernácula.

Pero sí puede causar cierta sorpresa el número de copias —es decir, reacciones positivas de recepción frente a una obra determinada— de un texto que, como dice Tate, además de carecer de originalidad con respecto a sus fuentes,[4] "no es una obra que se distingue por su coherencia" y "ocupa una indefinida posición intermedia entre el simple árbol genealógico y una historia más prolija" ("La *Anacephaleosis*", 66). Esta definición del *Liber genealogie* como una obra carente de coherencia merece una reflexión que sólo se puede realizar mediante un acercamiento a la tradición textual.

El *Liber genealogie* se divide en dos partes de extensión desigual. La primera consta de 7 capítulos —6 en la traducción, que fusiona los capítulos 5 y 6 del original latino— de extensión más o menos similar; la segunda está compuesta de 85 subdivisiones de extensión muy desigual: algunas cubren sólo unos renglones.[5]

---

[3] Hay que recordar que Alonso García de Santa María —sólo tomaría el apellido "de Cartagena" al recibir la dignidad de obispo de Burgos en 1441— recibió el título de doctor en leyes por la Universidad de Salamanca (Serrano, *Los conversos*, 122).

[4] Afirma Tate que la copia es "algunas veces tan literal que conserva la estructura de la frase isidoriana" ("La *Anacephaleosis*", 66); en esto lo sigue Morrás, aunque reconoce que hay algunas veces intervenciones del autor (*Edición*, t. 1, 47).

[5] Estas subdivisiones de la segunda parte no reciben el nombre de "capitula" en las copias latinas Vit. 19-2 y ms. 7432, y sólo se indica el paso de una a otra mediante la

La primera parte, que aparece después del prefacio del autor (precedido, en las traducciones, de una introducción del traductor de la que se hablará luego), presenta al estilo de una historia[6] como la del Toledano —una de sus fuentes más importantes, junto con la *Primera crónica general*— una visión de la Península Ibérica antes de la llegada de los godos. Los primeros dos capítulos aluden a la división del mundo, de Europa (de la que sólo le interesan Dacia y Gocia, el terruño de los godos) y de España, incluyendo a Tánger y las Canarias.[7] En el tercero, Cartagena reconoce la imposibilidad de saber quiénes fueron los primeros pobladores de España antes del diluvio —sólo la Biblia menciona hechos de esta primera edad y, si habitantes hubo, con toda seguridad perecieron en el agua— y hace el recuento de lo que pasó después, desde Jafeth y sus hijos (de Magoth descienden los godos) hasta la victoria de Hércules contra Gerión y la colocación de su sobrino Hispán en el trono; la insistencia en ese episodio de la historia antigua está en relación directa

---

colocación de una capitular, iluminada en el primer caso y letra de espera en el segundo; en los manuscritos 9436 y 815 se encuentra numeración y título de los capítulos hasta el octavo; II/3009 presenta una numeración regular de los 85 capítulos y, como 9436, incluye además un índice (aunque acéfalo en II/3009) de los capítulos con sus respectivos títulos al inicio de la obra.

[6] Remito a los estudios de Guenée ("Les genres") y al capítulo III de Orcástegui y Sarasa (*Historiografía*, 26-36) para la discusión acerca de la fluctuación durante toda la Edad Media en el uso y significado atribuidos a los tres géneros históricos heredados de la Antigüedad; utilizo este término *historia* en el sentido que pudo tener en Jiménez de Rada —una de las fuentes principales del *Liber genealogie*— cuyo *Rerum in Hispania gestarum chronicon* llegó a traducirse en su época como *Estoria de España* (véase Simón Díaz, *Bibliografía*, 179-180); sin embargo, es necesario tomar en cuenta el hecho de que, como dice en Orcástegui y Sarasa, el uso de los términos *crónica* o *historia* respondió en los siglos XIII y XIV más bien a cuestiones de moda que a verdaderas manifestaciones genéricas. En el siglo XV, además, el historiador (que era también orador, según las categorías ciceronianas) se distinguía de los cronistas y compiladores de anales porque éstos escribían —conforme a la costumbre adquirida desde mitades del siglo XIII en España— en lengua vernácula, mientras que aquél "maniait le latin avec élegance" (Guenée, "Les genres", 1013).

[7] Estas últimas fueron objeto de un discurso de Cartagena en el que defendía frente a Portugal la soberanía de Castilla sobre ellas.

con la creencia de Cartagena, heredada de sus fuentes, de que España heredó su nombre del reinado del sobrino de Hércules. El capítulo cuarto intenta mostrar cómo los peninsulares no se contentaron con ninguno de los invasores que los gobernaron (griegos, almonises, bárbaros de Alemania, cartaginenses y romanos) hasta que llegaron los godos a España "queriendo en ella como naturales ser moradores" (BN Madrid, ms. 815, fol. 5r).[8] En los capítulos 5 y 6 traza Cartagena la historia de los godos en su tierra de origen hasta la llegada a España, sin omitir su parentesco con las amazonas, y resalta —como lo había hecho ya en el concilio de Basilea—[9] el hecho de que los godos que se instalaron en la Península, ennoblecidos por las hazañas de la conquista, y sus descendientes tienen más derecho a llamarse godos que los habitantes actuales de la antigua Gocia.

La segunda parte, que se titula *arbor* en el texto latino y *tabla* en la traducción de Villafuerte,[10] es lo que se anuncia en el título general de la obra como genealogía o *liber genealogie*. En 85 capítulos, se traza una línea recta que va desde Atanarico hasta Enrique IV, con el presupuesto evidente de que no hay ninguna solución de continuidad y que, por su elección de residir en España, los reyes godos "rreyes de España son

[8] Para hacer más fluida la lectura, cito de la traducción de Juan de Villafuerte. Transcribo los manuscritos según los siguientes criterios: resuelvo las abreviaturas, respeto la ortografía antigua excepto en las vacilaciones *i/j* y *u/v* para las que me remito al uso moderno de *i* y *u* con valor vocálico y *j* y *v* con valor consonántico; no acentúo y puntúo y resuelvo el uso de mayúsculas a la moderna (aunque con respeto del ritmo particular de la prosa del siglo XV).

[9] Tate hace referencia a una cita de Nordström en la que alude a la querella entre el obispo Växjö, representante del rey de Dinamarca, Suecia y Noruega, y Cartagena con el propósito de saber quiénes de los españoles o escandinavos eran más dignos de llamarse godos; Cartagena defendió el derecho de los castellanos, partiendo del punto de vista de que la conquista de la Península ennobleció a los godos que la realizaron, y por lo tanto eran más dignos de llamarse godos que los que vivían en un territorio donde los godos no habían conquistado nada ("La *Anacephaleosis*", 73).

[10] Así figura en el ms. 815 de la BN Madrid y el II/3009 de la Biblioteca de Palacio Real; el ms. 9436 de la BN Madrid no presenta ningún título introductorio.

dichos, avnque oy non rreyes godos de España se nonbran por diversos titulos segund los rrenonbres de sus dignidades" (ms. 815, fol. 10v).

Para partir de Atanarico, Cartagena defiende su corte cronológico en la historia diciendo que lo escogió no porque él fuese el primero de los reyes godos, sino porque fue elegido rey cuando éstos entraron en Italia, Francia y España. En comparación con la versión que se encuentra en Jiménez de Rada, resume los acontecimientos de su reinado y cierra el capítulo con una mención de los papas, emperadores romanos y personajes eclesiásticos importantes; esto es una constante de todos los capítulos que, por breves que sean, contienen bajo el título de *concurrentiae* o concurrencias estos datos ajenos a la historia de España como tal; más tarde incluirá también a los reyes de Francia y, sin duda por su interés personal y el de los segundos destinatarios de la obra,[11] a los obispos de Burgos. Continúa luego con el recuento de los reyes godos hasta Rodrigo y, sin interrupción, Pelayo, los reyes astur-leoneses y de Castilla y León (muchas veces llamados "de Castilla" sin más), centrándose en la filiación de parentesco directo, los años en el trono y, cuando vienen al caso, las batallas y los acontecimientos históricos más destacables. El *Liber genealogie* termina con los primeros dos años del reinado de Enrique IV —los únicos que conoció Cartagena, quien muere en 1456—, haciendo una excepción a su relativa parquedad en narraciones históricas para explicar detalladamente el desarrollo de las campañas de este rey contra los moros.

La diferencia evidente, tanto de forma como de contenido, entre ambas partes de esta obra resulta ser un obstáculo en el momento de acercarse a una definición del género al que podría pertenecer este texto. Existen sin embargo ciertos indicios textuales que permiten dar una respuesta a las dos preguntas que surgen al intentar encerrar la obra en una u otra categoría genérica. En primer lugar, ¿por qué, si pretendía —como se deduce del título de la obra, de la presencia de la palabra *arbor* en el texto latino y de la mayor extensión de la segunda parte—

[11] Véase *infra*, 8.

componer una genealogía de los reyes de España, limitarse a una filiación de parentesco directo e incluir, en numerosos casos, acontecimientos históricos que, aunque presentados en forma resumida, son más propios de una crónica que de una genealogía? Segundo, ¿por qué, si su propósito era el anteriormente mencionado, partir desde la Creación e intentar cernir en pocas palabras lo que en las así llamadas crónicas universales como la *Crónica Najerense* o la *Primera crónica general* cubría decenas de folios?

La respuesta a la primera pregunta se encuentra en el prefacio del autor. Del mismo modo que lo había hecho en su *Epistula directa ad inclitum et magnificum virum dominum Petrum Fernandi de Velasco, comitem de Haro et dominum antique domus de Salas, serenissimi ac invictissimi nostri regis archicameranum* (publicada en Lawrance, *Un tratado*), en la que expone su doctrina acerca de las categorías de saber y su pertinencia en los distintos grupos que distingue por su actitud frente a la lectura, Cartagena inicia el prefacio del *Liber genealogie* afirmando, a propósito del saber, que a la osadía de los que quieren saber las cosas científicas "ansi naturales commo sobrenaturales" es de preferir ocupar el espíritu humano en una ciencia

> la qual non demanda profundo ingenio [...] quiero dezir aver notiçia de las ystorias commo sea convenible a rrazon oyr cada vno de los acaesçido o fecho en su propia rregion o prouinçia e que en la agena e que en los siglos que sean pasados çerca de nuestros tienpos e o mesmo que prinçipes rreynaron en las prouinçias de nuestras moradas por subçesion de los siglos diuersos.
>
> (ms. 815, fols. 2v-3r)

Es legítimo pensar que esta obra fue compuesta por el obispo para dar al rey, representante por excelencia del *medium genus*,[12] una formación sa-

[12] Para Cartagena, entre los que no leían y los *scholastici viri* —cuya formación les permitía el acceso a cualquier tipo de material escrito— se encontraban los representantes del *medium genus*, los cuales por su dedicación a las armas sólo podían reservar a las letras parte de su tiempo.

ludable en asuntos de historia nacional y comparada; en efecto, Cartagena recomienda en la *Epistula* la consulta de libros de historia, pero sólo "ille que tamen que vera, non que ficte composita narrant" (Lawrance, *Un tratado*, 53-54). Creo posible considerar aquí a Juan II como destinatario principal de esta obra puesto que, si bien aparece dedicada a los "venerabilibus dominis decano et capellano insignis ecclesie Burgensis" (Vit. 19-2, fol. 1r), Cartagena explica en su prefacio la razón de esta dedicatoria:

> Yo presente aquella [obra] al muy exçelente e de perpetua memoria Rey, de estudios honestos muy codiçioso, el qual poco tiempo ha que delante de los humanos ojos a las alturas fue arrebatado. E despues que la primera partezilla a su rreal magestad fue dada, commo su traspasamiento ynteruiniese, aquella breuezilla obra folgo, la qual en otros tienpos por mi o por otro de mas alto e mas abundante juizio sera proseguida si a la diuinal mansedunbre pluguiere, avnque entre tanto pense la pendola non resfriar de lo que a la sazon escriuiera quanto a los tiempos que alcançaron. E despues que fueron escritos los fechos de los tienpos siguientes propuse transplantar vn arbol mas breue el qual non en muchas palabras contenga la ystoria nin del todo so silençio la dexe, mas por horden escriua todos los rreyes que en España rreynaron desde el tienpo en que esta poliçia de los nuestros rreygnos e de su rreal familia [...], començando de Atanarico [...] prosegui fasta el noble e poderoso Enrrique quarto.
>
> (ms. 815, fols. 3r-3v)

Esta voluntad de componer una obra que, un poco antes en el texto, había definido ya como "un arvol de la generaçion e comienço de los rreyes de España, algund poco de sus fechos en ella mesclando por que non paresçiese tener breuedad de arbol nin prolixidad de ystoria, mas por vna media via a la anchura e largura ystorial e a la de arbol breuedad rrespondiese" (ms. 815, fol. 3r), nació de la opinión que tiene Cartagena acerca de la historia: no es necesario tenerla "contino en la memoria", pero juzga que es "una cosa provechosa e deletable algund pequeño libro tener, el qual so breue conpendio las cosas dichas contenga porque si dellas acaesçiere hablar algund conosçimiento dellas podamos aver" (ms. 815, fol. 3r).

Un compendio de historia destinado a proporcionar al rey una fuente directa y de fácil consulta de los acontecimientos más importantes —para el obispo de Burgos— de la historia de España, una especie de vademécum de historia nacional, es lo que quería ser este *Liber genealogie*, del mismo modo que Lope de Barrientos le había puesto por escrito en su *Tractado del dormir* los consejos básicos para resolver los problemas que planteaba el asunto de la adivinación onírica (véase mi artículo "Saber y poder"). Como se desprende del primer fragmento citado, Juan II no conoció la versión que se conservó del *Liber genealogie*; aunque no se puede saber con exactitud qué pudo leer el monarca, todo parece indicar que se trataba de la primera parte, como introducción general a lo que precedió la llegada de los godos y, más que probablemente, de una parte de la segunda; esta última en un estado de redacción que, si bien debió de ser una especie de árbol lo suficientemente breve para no ser considerado "historia" ("nin prolixidad de ystoria"), era menos esquemático que el que dedicó a sus destinatarios finales ("un arvol mas breue"); no contenía tampoco las *concurrentiae*, que Cartagena dice haber insertado *a posteriori*. Sin embargo, la desaparición del destinatario inicial de la obra y las remodelaciones que ésta experimentó no cambiaron el propósito del autor de componer un libro de consulta: regala su libro a la biblioteca de la Catedral de Burgos "por que el deseoso en esta parte de saber las cosas annales antiguas leyendo en alguna notiçia se goze alcançar" (ms. 815, fol. 4v).

En cuanto a la pregunta que consistía en saber por qué Cartagena introdujo lo que consideró el justo medio entre una genealogía y una historia con un texto breve que, si bien compartía con la segunda parte el hecho de ser resúmenes de una historia más amplia, no tenía la misma estructura genealógica de clasificación por reinado, el códice latino Vit. 19-2 contiene al final del capítulo 7 de la primera parte la frase "Explicit prologus" (fol. 8r,a), lo cual puede significar, si lo oponemos al término "preludiis" con el que el autor se refería al prefacio, que la primera parte fue considerada como un prólogo que contenía los elementos necesarios para entender la importancia de la llegada de Atanarico, el primer godo que reinó en el extremo occidental de Europa.

La voluntad didáctica que rigió la composición de este tratado de historia no debe hacernos olvidar que contiene posiciones ideológicas sumamente personales de Cartagena en cuanto a lo que toca las políticas externa e interna de Castilla: su precedencia frente a las demás naciones, tanto en el resto del mundo como dentro de la Península Ibérica, que se vuelve más evidente aún por las frecuentes citas en las que Cartagena remite a sus discursos apologéticos anteriores. La defensa de la precedencia de Castilla se traduce, en asuntos de política externa, en el hecho de volver a los tiempos remotos de Gerión para establecer el origen de la monarquía española en Hispán, sobrino de Hércules y de trazar una línea de descendencia directa de los reyes godos hasta los últimos Trastámara, haciendo de ellos la casa real con mayor antigüedad de Europa. Para la política peninsular, esta manera de concebir la genealogía de los reyes de España permitía demostrar —como bien lo hace notar Tate— que el rey de Castilla descendía no sólo de los linajes de Castilla y León, sino de todos los reyes de España ("La *Anacephaleosis*", 70). Pienso además que la estratagema utilizada por Alonso de Cartagena para no romper la línea directa de descendencia en la transferencia del poder entre los reyes godos (cuando ocurrió la misteriosa desaparición del cuerpo de Rodrigo) y la monarquía leonesa en la persona de Pelayo, que consistió en la proclamación de la sucesión *nutu divino* o por dispensación divina, funciona como prefiguración de lo que opina Cartagena acerca del asesinato de Pedro I el Cruel por el ya proclamado rey Enrique II: aun partiendo de bases tan ilegítimas como un asesinato —método de sucesión ampliamente ilustrado durante el periodo godo—, lo más importante es que Enrique II compartía con Pedro la sangre paterna[13] y que no hubo solución de continuidad en la línea genealógica.

---

[13] El hecho de que Cartagena insista en que eran hermanos ("[Pedro] avn quiso matar a don Enrrique su hermano [...] ambos rreyes, avnque hermanos, muy capitales enemigos en batalla [...], la guerra que por la fraternal discordia en Castilla començara" (ms. 815, fol. 157r) sirve, más que para ilustrar lo ignominioso que podía resultar el asesinato, para mostrar que no hubo ruptura en la descendencia.

Unos ocho años después de la redacción final del *Liber genealogie* —la traducción se cierra con la mención de que "cesó la pluma de la presente escritura [...] año 1463" (ms. 815, fol. 175r)— Juan de Villafuerte emprendió la tarea de trasladar al castellano la obra histórica del difunto obispo de Burgos, dando como resultado un texto un tanto distinto. Una vez cambiado el contexto de recepción reducido de la obra latina —un breve compendio o recapitulación que dio pie al término forjado por los editores humanistas, *anacephaleosis*, destinado primero a Juan II y, por el deceso de éste, a cualquier lector deseoso de consultar el texto en la biblioteca de la Catedral de Burgos—, la brevedad deseada y deliberadamente conseguida por Cartagena no satisfizo ya a quien decidió traducir el libro para volverlo asequible a la nobleza, que, salvo contadas excepciones, no entendía el latín. Por ello Juan de Villafuerte realizó, más que una mera traducción, una nueva versión de la obra de Cartagena.

En efecto, como lo anuncia en la introducción del traductor que antepone a la obra, tomando en cuenta que "en suma procedio", no propone "menguar nin sustraer [...] mas algunas adiçiones asi en el mesmo testo suyo insertar commo en las márgenes aplicar" (ms. 815, fol. 1r). Hasta el reinado de Pelayo, las adiciones suelen encontrarse en el texto, aunque no faltan algunas notas marginales; después, las glosas van cobrando tal importancia que por cada dos o tres folios de traducción del texto latino encontramos lo doble o más de glosas, fáciles de reconocer por su disposición a dos columnas, mientras el texto aparece a línea tirada y con una caja lo suficientemente pequeña para permitir numerosas notas marginales.[14]

El texto latino, que Alonso de Cartagena —más político que historiador— quiso que fuera un modelo de *aurea mediocritas* entre la brevedad

[14] Aunque algunos testimonios no mencionen el nombre del traductor, todos presentan el texto de Juan de Villafuerte; y todos presentan esta profusión de glosas, con excepción del ms. II/3009 de la Biblioteca del Palacio Real, códice iluminado que, si bien presenta el texto traducido por Villafuerte, sólo contiene una glosa (la cual no coincide, además, con la que presentan los demás testimonios en el mismo lugar); este códice, tanto por su paradero actual como por su apariencia lujosa y la belleza de sus iluminaciones, debió de ser copiado para uso de Enrique IV o de Isabel, lo cual explica que su disposición esté más afín con el texto latino.

de un árbol y la prolijidad de la historia para permitir su fácil y rápida consulta por no especialistas en asuntos de historia nacional, no correspondió con la concepción de la historia vigente en su época o un poco después, a tal punto que el traductor se sintió en la obligación de corregir su carácter voluntariamente escueto recurriendo para sus adiciones a cuantos textos tenía a su disposición. Nos da en su introducción un catálogo de las obras utilizadas, que van desde las *Décadas* de Tito Livio y las *Vidas* de Suetonio hasta "diversas e aprovadas ystorias" (ms. 815, fol. 2r), pasando por las crónicas de Orosio, Dámaso, Paulo Romano y Ricardo, el *Speculum* de Vincent de Beauvais, algunas crónicas francesas como el Pseudo-Turpín, y las historias de Juan Gil de Zamora, Isidoro, Lucas de Tuy y Jiménez de Rada; no deja de mencionar en sus glosas datos extraídos de "las ystorias de los mártires e santos", e incluso recurre a fuentes secundarias para las así llamadas *concurrentiae*, los paralelos que estableció Cartagena con la Sede Apostólica, el Imperio romano, el reino de Francia y el obispado de Burgos. Las adiciones del traductor no sólo complementan las partes "cronísticas" que el obispo de Burgos insertó en su *Liber genealogie* —como para tomar sólo un ejemplo la inclusión de la historia de Bernardo de Toledo y el énfasis sobre la magnitud de su influencia en la Península durante el reinado de Alfonso VI, en el momento de la introducción del rito galicano para reemplazar el toledano— sino también las descripciones genealógicas que, en el texto de Cartagena, sólo correspondían a relaciones de parentesco directo. Así, el *Liber genealogie* cuenta de Alfonso VI que tuvo seis mujeres —las nombra al final cuando describe sus retratos— y una concubina; una de sus mujeres le dio a Urraca, otras le dieron más hijas y la mora María, su última esposa, le dio dos hijos varones que murieron antes de llegar a la edad adulta; de su manceba tuvo a doña Teresa, futura esposa del conde de Lotharingia y pariente del emperador, que llegó a ser el primer rey de Portugal. En la glosa de la *Genealogía* se encuentran datos importantes para la historia de España que ponen de manifiesto las relaciones entre las distintas casas reales y nobiliarias de la Península:

> Desta doña Teresa tovo el conde don Enrrique a don Alfonso que despues de su muerte quedo señor de Portogal e caso con su hija del conde de Mauritana que llamaron doña Mafalda, e ovo tanbien fija a doña Urraca muger que fue del rrey don Fernando de Leon, de la qual ovo el mesmo rrey don Fernando a don Alonso e a doña Teresa que fue muger de don Felipe de Flandes, que murio sin fijos. Don Sancho, fijo de don Alonso rrey de Portogal caso con doña Dulçe fija del conde don Remon de Barçelona, e de doña Urraca reyna de Aragon ovo don Sancho della fijo a don Alonso que finco rrey despues del padre. Caso este don Alonso con la condesa de Boloña natural de França, que ovo el condado de Boloña por la muger que fue dende condesa. Ovo don Sancho rey de Portogal el terçero fijo de su muger a don Fernando e fija ovo a doña Leonor que fue muger del rrey de Daçia. Morio esta doña Leonora sin fijos. Ovo este rrey don Sancho de Portogal fijo a don Pedro que caso con la fija de don Armengot conde de Urgel. Morio este don Pedro sin fijos. Ovo este rrey don Sancho fijo a don Fernando e fijas a doña Sancha e a doña Dulçe.
>
> (ms. 815, fol. 100r)

Como se dijo arriba, Alonso de Cartagena escribió su *Liber genealogie* con el firme propósito de realizar una obra de consulta qu. contuviera, para un receptor más o menos definido —primero Juan II, luego cualquiera que supiera leer y tuviera acceso a los fondos de la biblioteca de la Catedral de Burgos— los elementos esenciales de la historia de España. Esto lo llevó a plantear su libro como un resumen de lo que a su modo de ver, y con los fines políticos que perseguía, eran los puntos medulares de ésta: una breve introducción a lo que ocurrió antes de la llegada de los godos, seguida por una genealogía que empieza con el primer rey godo de España y culmina, sin interrupción, con Enrique IV. Al traductor de la obra de Cartagena —que sólo es conocido como tal y que tenía un profundo conocimiento de las fuentes historiográficas asequibles en su época— el *Liber genealogie* le pareció demasiado sumario y se dio como propósito transformar, mediante glosas, un texto histórico sin más pretensiones que echar una mirada rápida al pasado de España en una especie de crónica universal cuya primera parte no funciona tanto como introducción a la genealogía,

sino que parece estar unida al resto de los acontecimientos por su anterioridad cronológica.

Tanto el *Liber genealogie Regum Hispanie* como la *Genealogía de los Reyes de España* configuran una etapa interesante, pero por desgracia muy poco estudiada aún, de la historiografía castellana. Para su difusión es imprescindible una edición asequible del texto, en la que estamos trabajando con el profesor Alejandro Higashi. Intentaremos que salga pronto para que este texto no permanezca en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

I. Manuscritos

Liber genealogie regum Hyspanie compositus per modum arboris & dirigitur venerabilibus dominis decano et capellano insignis ecclesie Burgensis et fuit compositus a reuerendissimo Domino Alfonso de Cartagena eiusdem ecclesie episcopo, ms. Vit-19-2, Madrid, Biblioteca Nacional.

ALONSO DE CARTAGENA [*Genealogia regum Hispanie*], ms. 7432, Madrid, Biblioteca Nacional.

Genealogía de los Reyes de España compuesta por el rreverendo don Alfonso de Cartajena obispo de Burgos, trasladado del latín en el romance por Juan de Villafuerte, ms. 9436, Madrid, Biblioteca Nacional.

ALONSO DE CARTAGENA, *Genealogía de los Reyes de España*, trad. anónima, ms. 815, Madrid, Biblioteca Nacional.

ALONSO DE CARTAGENA, *Genealogía de los Reyes de España*, trad. anónima, ms. II/3009, Madrid, Biblioteca de Palacio Real.

II. Obras citadas

BAJER, A., "Der Streit des Alonso de Cartagena mit Leonardo Bruni", en *Vermischte Untersuchungen zur Geschichte der Mittelälterlichen Philosophie*, Münster, 1922, 129-236 (*Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 20: 5)

GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. 2, Madrid: Rivadeneyra, 1866.

GODINAS, LAURETTE, "Saber y poder en la época de Juan II", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde, *Discursos y representaciones en la Edad Media. Actas de las VII Jornadas Medievales*, México: UNAM/El Colegio de México, 1999, 265-274.

GUENÉE, B., "Les genres historiques au Moyen Age", *Annales, Economies, Société, Civilisation*, 28, 1973, 997-1015.

JIMÉNEZ DE RADA, RODRIGO, *Historia de los hechos de España*, intr., trad., notas e índices de Juan Fernández Valverde, Madrid: Alianza, 1989.

LAWRANCE, JEREMY N. H., *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1979.

MORRÁS RUIZ-FALCO, MARÍA, *Edición y estudio de la traducción castellana de "De officiis" por Alonso de Cartagena* (tesis), 2 vols., Ann Harbor: UMI, 1991.

ORCÁSTEGUI, CARMEN y ESTEBAN SARASA, *La historiografía en la Edad Media. Historiografía e historiadores en Europa occidental, siglos V-XIII*, Madrid: Cátedra, 1991.

PULGAR, FERNANDO DEL, *Claros varones de Castilla*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid: Ediciones de "La lectura", 1923.

SERRANO, LUCIANO, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena*, Madrid: CSIC, 1942.

SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. 3, Madrid: CSIC, 1953.

TATE, ROBERT B., "La *Anacephaleosis* de Alfonso García de Santa María, obispo de Burgos, 1435-1456", en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, trad. de Jesús Díaz, Madrid: Gredos, 1970, 55-73.

Fantasmas de la memoria en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*

Gustavo Illades
Universidad Autónoma de Guerrero

Ocho años antes de morir, Bernal Díaz del Castillo envió al Consejo de Indias, con la intención de publicarlo, el manuscrito intitulado *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Corría en Guatemala el año de 1575. Después de medio siglo de ocurrida la Conquista, Bernal era un anciano y se hallaba prácticamente ciego. En tales condiciones escribió cientos de folios y los llamó, no *historia* a secas, sino *historia verdadera*. El adjetivo proyecta una sombra de duda sobre el autor, al tiempo que descalifica, por mentirosas, otras crónicas. Hoy sabemos que la obra de Bernal contiene numerosas imprecisiones, sobre todo en lo relativo a nombres y números. También damos por un hecho la inexistencia de apuntes tomados *in situ*. A la hora de escribir, Bernal recurrió, ciertamente, a los itinerarios registrados por Cortés y Gómara, y quizá a otras *relaciones*. Pero ello no basta para verificar la abundantísima materia de su obra, la infinidad de situaciones y sucesos representados en ella. Algunos especialistas imaginan a un Bernal fantasioso, inventor de fábulas; otros suponen que poseía una memoria prodigiosa. En lo sucesivo intentaré mostrar que el capitán Díaz del Castillo, testigo presencial, juez y parte de unos hechos tan importantes como inasibles para nosotros, compuso una historia verdadera porque recurrió precisamente a las invenciones de su memoria.

A los lectores y oyentes del siglo XVI no les preocupaba diferenciar la historia del mito ni la realidad de la ficción.[1] Se interesaban, sí, en la verosimilitud del relato, esto es, en su coherencia lógica y episódica (Pupo-Walker, *La vocación literaria*, 75). La primera crónica del descubrimiento y conquista de América escrita en español se intitula *Historia de la invención de las Indias*, historia compuesta por un ilustre humanista, el cual jamás cruzó el Océano Atlántico. Se dirá, con acierto, que la palabra *invención* proviene del término latino *inventio*, que significa 'encuentro', 'descubrimiento'.[2] No obstante, para los españoles del siglo XVI *inventar* significaba también, y sobre todo, 'obtener algo nuevo', 'hallar nuevamente algo' e, incluso, 'mentir' (Covarrubias, *Tesoro*, 740). El diccionario de Covarrubias, publicado en 1611, consigna cierta equivalencia semántica entre *invención*, *fábula* y *cosa verdadera:*

---

[1] A esa mentalidad corresponden las numerosas crónicas —desde las medievales hasta las del siglo XVII— que instituyeron la verdad histórica combinando el registro riguroso de los hechos con la ficción más o menos deliberada. De ahí que por lo menos hasta el siglo XVI, como observa J. D. Fogelquist (*El "Amadís" y el género de la historia fingida*, 9), el léxico asimilara al género de la historia crónicas legítimas, otras atestadas de interpolaciones creativas y novelas de caballerías, y ello mediante dos palabras intercambiables: *crónica* e *historia*. El mismo Fogelquist (9 y 15) afirma que el primer intento de resolver la ambigüedad terminológica lo hizo Montalvo en el Prólogo del Libro I del *Amadís*; dicho intento obedecía a los escrúpulos de cronistas como Fernán Pérez de Guzmán, quien en la introducción de sus *Generaciones y semblanzas* escribe que a veces, por falta de vergüenza, algunos historiadores se complacen más en relatar lo maravilloso que lo verdadero porque suponen que lo notable de la historia consiste en contar cosas fabulosas y difíciles de creer.

[2] José Juan Arrom en su edición de la crónica de Hernán Pérez de Oliva da varios ejemplos que presentan equivalencia semántica entre *inventar* y *descubrir*. Asimismo, atribuye el título de la crónica a Ambrosio de Morales, sobrino de Oliva y editor de sus *Obras* (*Historia de la invención*, 41 notas.1 y 3). Pero como se verá enseguida, la palabra *invención* tenía, además del significado culto referido, otros vulgares. Uno de éstos —'obtener algo nuevo'— aparece, también en títulos de libros, en los capítulos 22 y 24 de la Segunda Parte del *Quijote* (812 y 830); se trata de dos obras paródicas del primo "humanista": *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas* y *Suplemento de Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades* (ambas obras completan el *Libro de Polidoro Virgilio que tracta de la invención y principio de todas las cosas* —1499—, traducido con ese título al castellano por Francisco Thámara en 1550).

[...] algunas vezes damos nombres de fábulas a las cosas que fueron ciertas y verdaderas, pero en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas sino compuestas e inventadas de algún gallardo y loçano ingenio. Los que avéys leýdo las Corónicas de las Indias, cosa que passó ayer, tan cierta y tan sabida, mirad quántas cosas ay en su descubrimiento y en su conquista, que exceden a quanto han imaginado las plumas de los vanos mentirosos que han escrito libros de cavallerías, pues éstas [las crónicas] vendrá tiempo que las llamen fábulas y aun las tengan por tales [...].

(*Tesoro*, 580)

Así entonces, para los contemporáneos de Bernal la invención es fábula que o bien descubre cosas verdaderas o bien compone mentiras. Sin embargo, por ser creativa, toda invención descubre y compone a un tiempo, es decir, reduce la diferencia entre mentiras y verdades. Aplicada al oficio del cronista, esta idea la puso en claro, también en 1611, Luis Cabrera de Córdoba en su libro *De la historia para entenderla y escribirla:*

[El historiador] habrá de argumentar sobre probables en la diversidad de los hechos que le refieren, para sacar en limpio la verdad de la fineza que le refieren y establecer lo que más verdadero y verosímil le pareciere. Vale más en estas cosas la relación que la presencia.

(Pupo-Walker, *La vocación literaria*, 72-73)

En breve, una historia se tenía por verdadera cuando inventaba cosas probables, cuando creaba relatos verosímiles. La presencia de testigos en la diversidad de hechos reales no garantizaba la verdad. ¿A qué verdad de la *Historia* o de la invención se refiere entonces Bernal Díaz, si su manuscrito despertó desconfianza desde un principio,[3] si relata después de medio siglo infinidad de sucesos ausentes en otras crónicas, si, en último término, autoriza la verdad del texto en su sola calidad de testigo?

[3] En el capítulo CCXII, Bernal da cuenta de los comentarios negativos que "dos licenciados" hicieron de su manuscrito; se trata acaso de los primeros lectores de la *Historia verdadera* (891 ss.). Todas las citas están tomadas de la edición de Carmelo Sáenz de Santa María.

El capitán debió sentirse solo cuando escribió este pasaje del Prólogo:

> [...] digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las batallas y reencuentros de guerra; y no son cuentos viejos, ni Historias de Romanos de más de setecientos años, porque a manera de decir, ayer pasó lo que verán en mi historia, y cómo y cuándo, y de qué manera [...].
>
> (*Historia verdadera*, 1)

Así enunciada, la verdad bernaldiana se vuelve irrefutable por estar asida sólo al recuerdo personal. Las evocaciones del cronista pueden no coincidir con los hechos relatados, pero la crónica es verdadera porque coincide con esas evocaciones. Lo digo de otro modo: la *Historia verdadera* es la prédica de un *yo* que ha estado presente "en todas las batallas", es, por lo tanto, una autobiografía con fondo épico.

A no dudarlo, Díaz del Castillo conversó infatigable a lo largo de medio siglo sobre los sucesos de la Conquista. Evoquémoslo en vivaces charlas recomponiendo, una y otra vez, las imágenes que recordaba. Su escritura relata el encuentro de la voz con la imagen, más aún, la conversión de innumerables diálogos en historia de una mirada interior, mirada del anciano ciego que retrata, borra y vuelve a retratar la mirada del joven soldado superponiendo en la memoria unas imágenes a otras, imágenes verdaderas si tomamos en cuenta su naturaleza.

"Alabada"[4] casi siempre, pero incomprendida, la memoria de Bernal reprodujo, según parece, el arte de la retentiva utilizado desde la Anti-

---

[4] Los licenciados aludidos en nota anterior comentaron la *Historia verdadera* "después de la sublimar y alabar de la gran memoria que tuve para no se me olvidar cosa de todo lo que pasamos" (891). En un libro reciente, Yolanda Fabiola Orquera (*Los castillos decrépitos o la "Historia Verdadera" de Bernal Díaz del Castillo*, 215-216) se pregunta: "¿Cómo podríamos explicar la enumeración infinita [de recuerdos de Bernal] que no se detiene sino ante la limitación material [de la escritura]?". La autora, más que explicarla, remite la memoria bernaldiana a la proverbial retentiva de los recitadores medievales, cuyos restos en la época de la imprenta provocaban, según Zumthor, desconfianza y espanto. Orquera observa reciprocidad entre la "capacidad ya prodigiosa" de la memoria auditiva de Bernal y el carácter oral de su escritura, la cual "registra su propio trayec-

güedad. A Simónides de Ceos se atribuye la invención de dicho arte, cuyo funcionamiento queda explicado en un texto romano sobre retórica: *De ratione dicendi ad C. Herennium*. El autor anónimo de este tratado asevera que existen dos clases de memoria, una natural, que aparece de manera innata en nuestras mentes y nace al mismo tiempo que el pensamiento, y otra artificial, la que ha sido forzada por cierto aprendizaje y una serie de reglas del arte. La memoria artificial, la cual conserva y desarrolla las cualidades naturales, puede ser de cosas y de palabras. Ambas variantes requieren del diseño mental de un espacio subdividido en *lugares* siempre evocables dada la asimetría que los diferencia entre sí. Una vez asignados los *lugares*, han de componerse *imágenes*[5] (*imagines, simulacra*, esto es, "formas, símbolos, representaciones") asociadas a las cosas o palabras que se desea recordar. A cada *lugar* corresponde una *imagen* cuyo diseño debe favorecer la retentiva gracias a su dramatismo, dramatismo que se expresa en lo bello, lo feo o lo humorístico de la *imagen*. El *Ad Herennium* da este ejemplo de memoria de cosas: el acusador afirma que un hombre fue envenenado, que el acusado cometió el crimen para adueñarse de la herencia y que hay numerosos testigos y cómplices del hecho. Para recordar esta primera etapa del proceso legal debemos depositar en el primer *locus* de la memoria alguna *imagen*. El autor anónimo sugiere una:

> Si lo conocemos personalmente, nos imaginaremos a la víctima de la que se trata enferma y acostada en su lecho. Si no lo conocemos, para poder recordarlo rápidamente nos imaginaremos algún otro enfermo, siempre que no sea de una clase inferior. Situaremos al acusado junto al lecho del enfermo, con una copa en la mano derecha, en la izquierda las tablillas y en el dedo anular unos testículos de carnero. De este modo podremos

---

to desde una sociedad de oralidad primaria a otra de oralidad mixta". Según la autora (207), el debate interno de la memoria —recordar/reprimir recuerdos— y el mundo oral bernaldiano se subordinaron, respectivamente, a la finalidad y a los límites espaciales de la escritura de la *Historia verdadera*.

[5] En adelante, la palabra *imagen* en letra cursiva designa las construcciones mnemónicas. En *El arte de la memoria*, Yates utiliza la expresión *imagen agente*.

> recordar los testigos [por similitud fonética con *testes*], la herencia [por las tablillas] y el muerto envenenado.
>
> (*Retórica a Herenio*, 203)

Esta *imagen*, vicaria de otras espontáneas, es creativa o ficticia porque *finge*, esto es, 'inventa', 'representa' o 'trae a los ojos' interiores el hecho memorable.

Hacia 1594, el médico Huarte de San Juan (*Examen de ingenios*, 190, 192 y 194-195) escribía que el entendimiento concibe "imágenes" de "las cosas naturales como ellas son en sí", que el entendimiento produce "dentro de su memoria un accidente que [...] no es más que una figura y retrato de aquello que queremos saber y entender" y que la memoria "sólo sirve de guardar y tener en custodia las formas y figuras que las otras potencias han concebido". Las ideas de Huarte se remiten a las de Aristóteles, para quien "el alma nunca piensa sin una imagen mental", imagen semejante a los "objetos percibidos" (*Del alma*, 431a, 868 y 432a, 869-870). En otra obra Aristóteles (*Parva naturalia*, 450b, 70-71) asevera lo siguiente: "la imagen pintada en nosotros es alguna cosa que existe por sí y que es la representación de otra cosa. Por consiguiente, en tanto que uno la considere en sí misma, ella es una representación o una imagen, pero en tanto que ella es relativa a otro objeto, ella es como una copia y un recuerdo". Más adelante (451a, 71-72) concluye que "la naturaleza de la memoria y del recuerdo [...] es la posesión de la imagen como copia del objeto del cual ella es imagen". Para Aristóteles (450a, 69), la impresión producida por la sensación "es como una especie de pintura" que la imaginación elabora y cuya posesión constituye la memoria. Sin abordar el problema de la terminología y su respectiva traducción al español, destaco la equivalencia entre la *imagen* del médico y la *imagen pintada, pintura* o *representación* del filósofo, entre la *figura* y *retrato* del primero y la *copia* del segundo.[6]

---

[6] Guillermo Serés (*Examen de ingenios*, 191 nota 15) afirma que "figura y retrato" son para Huarte sinónimos de "arte", es decir, sistematización conceptual de lo percibido, particularización de lo universal. No es éste el único pasaje en el que Serés hace

Según Aristóteles (*Parva naturalia*, 458b, 99) hay personas que observan los objetos oníricos de sus sueños de acuerdo con las "reglas de la mnemotecnia", o sea, que las imágenes oníricas, naturalmente espontáneas, se organizan de manera análoga a las *imágenes* de la memoria artificial. Éstas vendrían a ser fantasmas[7] como aquellas que pinta la imaginación (llamaré convencionalmente *fantasma* —con género femenino, a la manera del siglo XVI— a la *figura, retrato* o *copia* de la memoria, sea ésta natural o artificial).

En la *imagen* del acusado romano que sostiene copa, tablillas y testículos, figura por demás artificial, subyace el sistema de libre asociación de los sueños y subyace la labor pictórica de la imaginación espontánea. En consecuencia, las fantasmas archivadas en la memoria natural son también ellas ficciones, razón por la cual tienden a confundirse con las fantasmas creadas por la memoria artificial.

Tomás de Aquino debió intuir la correspondencia entre ambos tipos de fantasmas a la hora de elaborar las reglas mnemónicas que permitieron a los predicadores dominicos recordar los sermones. Santo Tomás modificó de dos maneras el arte grecolatino de la memoria: sustituyó la asimetría de *lugares* con un orden argumentativo y convirtió las *imágenes* en "similitudes corporales" de "intenciones morales". De este modo, el teatro unipersonal de la memoria devino espectáculo colectivo memorable. El santo parece haber concebido enajenar el "inconsciente colectivo" a la imaginería devota, imaginería expresada a la postre en *exempla* y retablos, en esculturas y edificios góticos, en tratados y obras poéticas (Yates, *El arte de la memoria*, 107 ss.).

En las reglas mnemónicas tomistas, las *imágenes*, esencialmente interiores, pasan a ser "similitudes corporales" exteriores, esto es, *imágenes* dramáticas de vicios o virtudes destinados a grabar en la memoria de los individuos "intenciones morales", ya la elección de los premios del

---

notar que el médico asocia la memoria directamente con el entendimiento, a diferencia de Aristóteles, quien la asocia directamente con la imaginación.

[7] "Los físicos llaman fantasmas las imágenes de las cosas que imaginamos o percebimos [...]". (Covarrubias, *Tesoro*, 585).

Paraíso, ya la opción por los horrores del Infierno. Según Frances Yates, los vicios y virtudes pintados por Giotto en la Arena Capella de Padua obedecen a las reglas tomistas de la memoria artificial. Pongamos por caso la *imagen* de la Envidia: en ella pintó Giotto una serpiente a manera de lengua, por mano una casi garra y como pedestal una hoguera. Se trata de las "similitudes corporales" de la intención envidiosa, similitudes que, al adquirir formas tangibles y artísticas, terminaron por sustituir la intención moral que debían evocar. La *imagen* del acusado romano es artificial o mnemónica como la *imagen* de la Envidia. La diferencia consiste en que esta última es socialmente expresiva, por ello desplaza al objeto evocable. Fue así como durante la Edad Media las ficciones o fantasmas de la memoria artificial, al convertirse en *imágenes* devotas, pasaron a ser objetos del recuerdo.

Para Bernal Díaz los hechos de la Conquista devinieron fantasmas memorables. La imaginación del soldado debió pintarlos con singular nitidez. Luego de cincuenta años, la visión interior del anciano ciego terminó de construir un teatro de la memoria, superponiendo a las fantasmas primitivas y a otras nuevamente escuchadas sus ficciones mnemónicas. La dilatada suma de estas fantasmas equivale a los remotos, inaprehensibles y olvidados sucesos de América. Según veremos, la escritura de Bernal contiene rastros de dicha superposición. Ello nos incita a suponer que el célebre capitán poseía, quizá sin saberlo, un admirable arte de la memoria,[8] el cual, como todo arte, no puede ser sino verdadero.

---

[8] En opinión de Aristóteles (*Parva naturalia* 450b, 69), ni las personas muy jóvenes ni los ancianos tienen memoria, aquéllas por encontrarse en situación fluyente, éstos "a causa de la dureza de la parte que recibe la impresión". Por el contrario, el médico Bernardo de Gordonio —*Lilium medicinae*, Montpellier, 1305; Sevilla, 1495— discurre sobre la buena memoria de los viejos. En 1498, otro médico, Francisco de Villalobos, expone en el *Sumario de la medicina* (37) el caso de la "memoria corrupta", que causa amnesia. Estas u otras perspectivas "fisiológicas", por pertinentes que puedan ser, no apuntan directamente hacia la memoria artificial. La de Bernal —tal es la hipótesis— habría sido el resultado de un "arte" puesto en práctica a lo largo de varias décadas.

Empecemos por el olvido. Un golpe de vista inaugura la historia universal cuando la soldadesca española descubre, atónita, la ciudad de Tenochtitlan. Cito a Bernal: "y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha por nivel como iba a México, nos quedamos admirados". A renglón seguido, Bernal busca en su memoria novelesca alguna *imagen* capaz de evocar el novísimo espectáculo: "y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís". Sin embargo, la comparación no le satisface, por ello oscila desde las fantasías caballerescas hasta el mundo onírico, como aleccionado por Aristóteles: "y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían sí era entre sueños". Aventurándose en los objetos oníricos, el capitán busca sin encontrar la *imagen* que equivalga y recuerde la visión de Tenochtitlan. Topa sin remedio con los límites de su propia escritura: "Y no es de maravillar que yo aquí lo escriba desta manera, porque hay que ponderar mucho en ello, que no sé cómo lo cuente, ver cosas nunca oídas ni vistas y aun soñadas, como vimos" (*Historia verdadera*, 238). Ciertamente, la visión primera, la más original y pura a nada se parece, por eso no puede ser ni imaginada ni recordada ni escrita. Del pincel de la imaginación y de la pluma del cronista se desprende una borradura, la opacidad de un olvido, el despoblado escenario de un teatro mnemónico que exhibe sus mecanismos en un ejemplar caso de amnesia.

Si algún pasaje muestra los meandros de la retentiva bernaldiana es el del paseo por el mercado de Tatelulco. Desde el inicio, la descripción invoca la secuencia de *loci* o *lugares* de la memoria: "cada género de mercaderías estaban por sí, y tenían situados y señalados sus asientos" (*Historia verdadera*, 256). Acto seguido, Bernal transcribe un inventario personalísimo que puede ser también retrato de toda una mentalidad. Propongo ver la organización discursiva de este retrato como resultado de un orden mnemónico actualizado por el punto de vista del narrador, punto de vista que, por ser espacial, describe menos y distribuye más los numerosos y variados objetos evocados. Bernal comienza con el oro y

la plata, continúa con artículos óptimos para el intercambio (ropa, cacao, objetos de henequén), prosigue con cosas de sustento (frijoles, chía, legumbres y animales) y luego desciende, en escala de civilización, desde los enseres de madera hasta la leña o el ocote y aun los excrementos de los esteros contiguos a la plaza. De contrapunto, distingue luego productos de la cosmética y la herbolaria, así el liquidámbar o el tabaco, y concluye advirtiendo el venturoso extravío de un *locus* cuyo objeto —según Covarrubias— connotaba sabiduría, amistad y gracia: "Olvidádoseme había la sal". Semejante recorrido corresponde a la memoria de cosas. He aquí dos fórmulas que podemos considerar como indicios mnemónicos: "pasemos adelante" y "vamos a". Dichas fórmulas denotan movimientos de la mente que busca *imágenes* en espacios interiores sistemáticamente acotados. Bernal reconstruye la plaza mexicana dentro de su escenario mnemónico, de ahí la siguiente observación: "eran tantas [las mercaderías] y de tan diversas calidades, que para que lo acabáramos de ver e inquirir *era necesario más espacio*".[9]

Más adelante, el grupo de soldados españoles asciende al *gran cu* para contemplar la ciudad desde lo alto: "Y después de bien mirado y considerado todo lo que habíamos visto, tornamos a ver la gran plaza" (*Historia verdadera*, 259). En este punto, el tiempo retrospectivo de la crónica se cruza con el espacio proyectivo de la memoria. Bernal mira dos veces el mismo espectáculo; la primera mirada —analítica, según la describe— redistribuye interiormente los objetos, iniciando así la prolepsis de un recuerdo, recuerdo que la escritura ubica en el pasado e identifica con el objeto evocado.

Toda la crónica está saturada de fórmulas relativas a la acción de ver, las cuales, antes que su función retórica, nos comunican el fisgoneo mnemotécnico de Bernal:

> Después de bien visto todo aquello, fuimos a la huerta y jardín, que fue cosa muy admirable verlo y pasarlo, que no me hartaba de mirarlo y ver la

---

[9] La letra cursiva indica, según la edición de Sáenz de Santa María, que el texto se halla en el texto remoniano, editado en 1632, y que falta en el manuscrito Guatemala.

> diversidad de árboles y los olores que cada uno tenía [...]. Digo otra vez que lo estuve mirando, y *no* creí que en el mundo hubiese otras tierras descubiertas como éstas; porque en aquel tiempo no había Perú ni memoria de él.
>
> (*Historia verdadera*, 238. Énfasis mío)

Al narrar la historia de su mirada, el capitán compone ficciones, es decir, finge, lo cual significa que 'trae a los ojos' o 're-presenta' verbalmente, no el hecho original, sino su retrato, asimismo ficticio por ser imaginario. Éstas son sus palabras: "[...] me parece que ahora que [...] estoy escribiendo, se me representa por estos ojos pecadores toda la guerra, según y de la manera que allí pasamos" (*Historia verdadera*, 83).

La memoria artificial, hemos dicho, se compone de *lugares* y de *imágenes* depositadas en éstos. Tratemos ahora sobre las *imágenes*. De modo sistemático, casi rítmico, el cronista alterna informes con digresiones. Los informes corresponden a los hechos memorables; las digresiones muchas veces son *imágenes* destinadas a evocar tales hechos. Un ejemplo: "dejamos la gran plaza sin más la ver, y llegamos a los grandes patios"; inmediatamente aparece la digresión evocadora: "que me parece que eran *mayores* que la plaza que hay en Salamanca" (*Historia verdadera*,258).

En el Capítulo CLVI de la *Historia verdadera*, Bernal describe un hecho de enorme valor simbólico, asociado, vía una digresión, a una *imagen* entrañable para el capitán. Se trata de la captura de Cuauhtémoc. Después de noventa y tres días de gritos, voces y silbos de los indios, se hizo un silencio unánime.

> Llovió *y tronó* y relampagueó aquella *noche*, y hasta media noche mucho más que otras veces. Y *como* se hubo preso Guatemuz, quedamos tan sordos todos los soldados, como si de antes estuviera uno *puesto* encima de un campanario y tañesen muchas campanas, y en aquel instante que las tañían cesasen de las tañer [...].
>
> (*Historia verdadera*, 554. Énfasis mío)

La sordera de Bernal, propia de quien nada oye, parece devolverle a los días de infancia, ¿a Medina del Campo?,[10] a su torre y campanario, a los badajos —ahora garganta de los indios— que, por fin mudos, comunican los sordos oídos del niño con la hazaña del soldado. De ser así, la *imagen* del suceso superpone la patria de la infancia al Nuevo Mundo conquistado.

Son innumerables los casos de informes yuxtapuestos a sendas *imágenes* mnemónicas, las cuales, al ser incluidas en la narración, hacen las veces de "similitudes corporales" tomistas. A no dudarlo, Bernal estaba más interesado en las *imágenes* evocadoras que en la relación directa de los hechos. Escombros de un teatro de la memoria, las *imágenes*, enunciadas como digresiones retóricas, descubrieron al cronista, cuando éste las amplificaba, el germen de la novelación, novelación que Bernal reprime sistemáticamente mediante fórmulas tales como "dejemos esto" o "quiero volver a mi materia" o "volvamos a nuestro cuento". Sin embargo, lo mejor de la crónica, aquello que la singulariza es la conversión de las *imágenes* mnemónicas en digresiones y, más todavía, en interpolaciones creativas.

Bernal escribió la *Historia verdadera,* así lo declara en el penúltimo capítulo, "para que quede memoria de mí". "¿Habíanlo de parlar los pájaros en el tiempo que estábamos en las batallas [...] o las nubes que pasaban por alto [...]?" (*Historia verdadera*, 894). "Testigo de mí mismo", "un pobre soldado como yo" dice y afirma —vuelvo al Prólogo— "que lo que en este libro se contiene es muy verdadero". Como Lázaro

---

[10] La memoria natural que Díaz del Castillo conservaría de su tierra, Medina del Campo, le habría aportado multitud de fantasmas espontáneas aptas para ser convertidas en mnemónicas. No es imposible que dicha población esté implicada en el fragmento citado. El siguiente pasaje muestra la dimensión biográfica del corpus de fantasmas espontáneas a disposición de Bernal: "Luego estaban otros mercaderes que vendían ropa más basta, e algodón, e otras cosas de hilo torcido, y cacaguateros que vendían cacao; y desta manera estaban cuantos géneros de mercaderías hay en toda la Nueva-España, puesto que por su concierto, de la manera que hay en mi tierra, que es Medina del Campo, donde se hacen las ferias, que en cada calle están sus mercaderías por sí, así estaban en esta gran plaza" (*Historia verdadera*, 256. Énfasis mío).

de Tormes, Bernal hace confesión de su punto de vista sobre la propia vida, vida insignificante que, a semejanza del pícaro, o se enuncia en primera persona o nadie da cuenta de ella. Aunque diga mentiras, no hay confesión que mienta. Inventa, sí, el capitán, inventa América y se inventa él mismo en contexto heroico a través de una memoria artificial donde concurren sucesos americanos, objetos oníricos e imaginería medieval, devota y caballeresca. Desde esta perspectiva, el manuscrito viene a ser las "Memorias" de Bernal, las aventuras de la mirada interior, la autobiografía de un *yo* sólo enunciable como *yo memoria*.

El sistema formulario de la literatura oral es utilizado de manera sistemática en la *Historia verdadera*: "como otra vez he dicho", "diré lo que más pasamos", "de la manera que adelante diré", "dejémoslo aquí", uso constante de polisíndeton, alternancia de la voz narrativa y la oración directa. Orquera (*Los castillos decrépitos*, 214) ve la obra como una forma epigonal de una comunidad oral en razón del uso de "refranes, en el habla de los personajes, en las intervenciones del narrador en primera persona del plural, en sus apelaciones al lector [...] en los romances y en los libelos que se escriben y se dicen a escondidas". El caso es que dicho sistema formulario multiplica el poder evocador del texto, pues toda fórmula oral tiene función mnemónica. Es éste uno de los aspectos que comunican a las crónicas de la Conquista con la epopeya; a él suma la obra de Bernal su carácter autobiográfico con fondo épico. Sirva el siguiente pasaje de Paul Zumthor para esclarecer la idea:

> Para el auditorio a quien está destinada, [la epopeya] es autobiografía, su propia vida colectiva que él mismo se relata, en los confines del sueño y de la neurosis. Es en ese sentido en el que, aunque fuera provocada por el recuerdo del acontecimiento más cercano y menos incierto, la epopeya instaura una ficción y ésta constituye inmediatamente, como tal, un bien colectivo, un plano de referencia y la justificación de un comportamiento. No existe 'edad heroica' y el 'tiempo de los mitos' no es el de la epopeya: sólo existe la incesante fluidez de lo vivido, una integración natural del pasado al presente.
>
> (*Introducción a la poesía oral*, 114-115)

¿Sería excesivo suponer que Bernal intentó construir una memoria colectiva y moderna bajo la doble figura de héroe y autor? Para ponderar el alcance de su pretensión, considérese el siguiente pasaje del Capítulo CCXII, en el que el capitán justifica su ingente manuscrito:

> Y a esta causa lo escribo [el libro] para que quede memoria de mí; y quiero poner aquí una comparación, y aunque es por la una parte muy alta, y de la otra de un pobre soldado como yo digo que me hallé en muchas más batallas que el Julio César, que dicen de él sus crónicas que fue muy animoso y presto en las armas y muy esforzado en dar una batalla, y cuando tenía espacio, de noche escribía por propias manos sus heroicos hechos; y puesto que tuvo muchos cronistas, no lo quiso fiar dellos, que él lo escribió; así que no es mucho que yo ahora en esta relación declare en las batallas que me hallé peleando y en todo lo acaecido.
>
> (*Historia verdadera*, 894)

Sintomáticamente, en el último capítulo de la obra se discurre sobre el olvido. Bernal introduce las siguientes noticias mediante una elocuente fórmula: "quiero traer a la memoria". La Ciudad Vieja de Guatemala había sido arrasada por "una gran tormenta y tempestad". Desde entonces, por orden del obispo Marroquín, los lugareños hicieron procesión y misa en la ruinosa iglesia "cada año a once de septiembre". Corruptelas eclesiásticas dieron después al traste con la ceremonia. En este punto la obra toca a su fin: "y así está ya todo olvidado de tantos años a esta parte ya pasados" (*Historia verdadera*, 902). Dominado por el temor al agua torrencial, preocupado por la ausencia de procesiones, americanizado ya,[11] el anciano memorioso advierte en sus últimas palabras

[11] Por vivir tantos años como vivió en América, Díaz del Castillo habría formado parte de la primera generación de españoles sujetos al inexorable proceso de mestizaje cultural. Una manifestación del mismo parece aportarla el último capítulo de la obra, el CCXII bis. Se trata de un colofón amplificado cuyo tema, familiar a otras crónicas, queda referido en el epígrafe: "*De las señales y planetas que hubo en el cielo de Nueva España antes que en ella entrásemos, y pronósticos de declaración que los indios mexicanos hicieron, diciendo sobre ellos; y de una señal que hubo en el cielo, y otras cosas que son de traer a la memoria*" (*Historia verdadera*, 897). Luego de describir los malos agüeros celes-

que catástrofe es sinónimo de olvido. Remedio contra la amnesia, la *Historia verdadera* nos ha legado múltiples invenciones constitutivas de nuestro pasado, y nos ha legado las fantasmas de una vida ejemplar, vida de quien consumió medio siglo en busca del tiempo perdido.

---

tes vistos por los mexicanos, Bernal narra el diluvio padecido por los habitantes de la Ciudad Vieja, refiere el comentario blasfemo atribuido a doña Beatriz de la Cueva y motivado por la muerte de su esposo, Pedro de Alvarado, y, por último, da cuenta de las procesiones instituidas y más tarde olvidadas. Pienso que en este último capítulo no hay, como parece, cambio de tema: los infortunios de los conquistadores son parte de la materia aludida en el epígrafe, el efecto de unas señales infaustas cuya autoría probablemente, en ésta como en otras obras, correspondió a los propios españoles. Algo parecido sucede con el tema del agua. El capítulo previo finaliza con el recuento de las acciones bélicas en las que participó el mismo Bernal, quien, en el último párrafo, pone de relieve lo siguiente: "vine primero que el mismo Cortés a descubrir Nueva-España dos veces, y como dicho tengo, me hallé en tomar la gran ciudad de México y en quitarles el agua de Chalputepeque, y hasta que se ganó México no entró agua dulce en aquella ciudad" (*Historia verdadera*, 896). Podemos preguntarnos si entre la sequía provocada por el soldado y el temor al agua torrencial sufrido por el anciano cronista se esboza acaso una forma sincrética de Tláloc. Sea como fuere, los malos agüeros celestes, así como las calamidades relativas al agua congregan y mezclan, dentro de los límites del espacio americano, a indios y europeos, según lo sugiere la escritura bernaldiana. Intento proponer con estas observaciones que Bernal pudo haber compuesto a través de los años todo un corpus de *imágenes* sincréticas, es decir, una imaginería con la cual dio principio el mestizaje cultural que nos caracteriza aún.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, *Del alma*, en *Obras*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid: Aguilar, 1964.

— *Parva naturalia*, trad. Jorge A. Serrano, Madrid: Alianza, 1993.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facs., Madrid-México: Turner, 1984.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María, México: Alianza, 1991.

FOGELQUIST, J. D., *El "Amadís" y el género de la historia fingida*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.

HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid: Cátedra, 1989.

LÓPEZ DE VILLALOBOS, FRANCISCO, *El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, ed. de María Teresa Herrera, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1973.

ORQUERA, YOLANDA FABIOLA, *Los castillos decrépitos o la "Historia verdadera" de Bernal Díaz del Castillo*, Tucumán: Universidad de Tucumán, 1996.

PÉREZ DE OLIVA, HERNÁN, *Historia de la invención de las Indias*, estudio preliminar, ed. y notas de José Juan Arrom, México: Siglo XXI, 1991.

PUPO-WALKER, ENRIQUE, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid: Gredos, 1982.

Retórica a Herenio, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997.

YATES, FRANCES A., *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid: Taurus, 1974 [1ª ed., 1966].

ZUMTHOR, PAUL, *Introducción a la poesía oral*, trad. María Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus, 1991 [1ª ed. 1983].

III

Apuntes para la historicidad de las lecturas: el caso del *Libro del caballero Zifar*

María Cristina Balestrini
Universidad de Buenos Aires

En el conjunto de los estudios literarios, uno de los campos de reflexión más interesantes entre los que han afectado la labor de los medievalistas en los últimos años es el que comprende el análisis de la relación entre los textos y sus lectores. Desde principios de los años setenta, especialmente a partir de los aportes de Hans Robert Jauss ("Littérature", "Alteridad") y de Paul Zumthor (*Essai*), la preocupación por definir la relación con el objeto de estudio acapara más y más la atención de los críticos, y la noción de *historicidad*[1] consagrada por estos primeros trabajos pasa a formar parte del bagaje conceptual común.

En principio, el estudio de cualquiera de los aspectos de la cultura medieval nos coloca frente a un abismo irreductible: nada puede compensar la distancia temporal que nos separa de nuestro objeto; pero no se trata solamente de un problema de cronología, sino de una diferencia tal vez más difícil de sortear: una discontinuidad epistémica en virtud de la cual, tradicionalmente, se ha asignado a la Edad Media el lugar del otro cultural, de lo oscuro, de lo inasimilable e ilegible.

---

[1] Zumthor la define como "mode d'existence, dans un texte, de la durée historique, où, en tant que fait de culture, il s'inscrit; l'historicité est, comme telle, indépendante de tout élément d'information référentielle" (*Essai*, 507).

Esa aparente desventaja es la que ha incentivado gran parte del trabajo de los medievalistas durante las tres últimas décadas, y no porque se haya arribado a alguna fórmula de identificación con la cultura medieval —ajena al tipo de pensamiento que estamos describiendo—, sino porque, a diferencia de lo que sucedía en los años anteriores, se explotan positivamente las posibilidades de relación con el otro. Como afirma Zumthor en *Parler du Moyen Age*, "desde el punto de vista de las prácticas sociales y de nuestras ideologías, la Edad Media es más actual que en el siglo XIX" (39).

Una de las consecuencias de estos cambios en la aproximación a los textos ha sido la ampliación del horizonte de lectura, con su llamada de atención sobre obras antes rechazadas o relegadas a los márgenes de la literatura, además de la revisión de los modos en que las obras medievales fueron leídas en el pasado.

En el ámbito de la literatura española, uno de los textos que permiten seguir de cerca los avatares de esta historicidad de las lecturas es el *Libro del Caballero Zifar*. Comenzando con una somera revisión de algunas de las posturas que la crítica ha asumido ante él, enfocaremos a continuación una serie de aspectos que atañen a su composición heterogénea, y que, según creo, pueden ser interesantes al momento de aproximarnos al posible horizonte de recepción con el cual el texto primariamente pudo contar.

Es sabido que a menudo se ha atribuido al *Zifar* un lugar fundacional —sería la obra inaugural del género de la novela de caballería—, al tiempo que ese "privilegio" no ha sido obstáculo para que se vertieran sobre él valoraciones negativas, motivadas en ocasiones por la resistencia que ofrece a todo intento de adscripción a un único género literario.

Tampoco han faltado propuestas de lectura que reivindican su carácter de "obra maestra" que, bajo una aparente desorganización, maneja una estructura sutil que integra armónicamente todos los componentes. Así, Justina Ruiz de Conde ("La composición", 368) señala que existe unidad de acción, a pesar de las continuas digresiones de todo tipo. Opinión compartida por Roger M. Walker: "The author of the *Zifar*

had a strong sense of composition and his work has a real and complex unity" ("The Unity", 149). Para Luciana De Stéfano ("El *Caballero Cifar*"), si bien el libro presenta una "fusión no bien integrada de los géneros" (173), responde por completo a un fin didáctico-moral que asegura su unidad (260). Marta Ana Diz ("La construcción", 106), aunque desde una perspectiva más abierta que cuestiona la concepción clásica de unidad presente en los estudios anteriores, rastrea la presencia de lazos y de estructuras paralelas que cohesionan el texto del *Zifar* y defiende la continuidad entre sus segmentos. Recordemos que, años antes, tanto María Rosa Lida (*La idea de la fama*, 259) como Jole Scudieri Ruggeri ("Per uno studio", 43) habían valorado negativamente la poco cohesiva estructura del *Zifar*.[2]

En realidad, cada una de estas posturas tiene razón en un punto: no puede dejar de admitirse que el *Libro del Caballero Zifar* es un texto heterogéneo (idea sobre la que volveremos en este trabajo); ahora bien, que en virtud de ese carácter heterogéneo se plantee como problema el "efecto artístico", o se concluya que algo "falla" en la estructuración del texto, tiene que ver con un modo de leer poco atento a la historicidad de la obra, ya que la estima a partir de valores definidos, comúnmente, en relación con un patrón clasicista, que eleva al sitial de norma absoluta las producciones de aquellos momentos de la historia cultural que coinciden con el punto de vista del crítico.

En cuanto a aquellos que han visto una integración bien lograda entre los componentes del *Zifar*, tal vez han minimizado el hecho de que tal integración no es completamente evidente. Es posible que esta clase

[2] Por otra parte, los estudios comparatistas, en su afán de determinar las posibles fuentes del *Zifar*, suelen alinearse en alguna de las opiniones mencionadas. En ocasiones, se privilegia alguna de ellas, con la consecuente pérdida de perspectiva sobre el conjunto. Así, el *Libro* "deriva sin lugar a dudas" de los cuentos orientales según A. Krappe ("Le mirage celtique" y "Le lac enchanté"), o del *Floovante* según von Richtofen ("La épica francesa"). Una interesante crítica del concepto tradicional de fuente, tal como está empleado en estos trabajos, puede encontrarse en González Millán, "La tensión intertextual".

de lectura represente un avance en la consideración del objeto —por lo menos se renuncia al egocentrismo crítico para intentar una comprensión del conjunto—, pero se muestra igualmente dependiente de una noción implícita de norma, tal como lo demuestran el empeño por aplicar algún criterio de unidad, o por asignar al *Libro* la calidad de obra maestra[3] que se le había negado. Ya en el mencionado texto de 1980, Paul Zumthor había advertido sobre ciertos riesgos al integrar los viejos textos a nuestra historia, pues esto puede llevar a borrar su especificidad.

Es legítimo, por lo tanto, cuestionar en ese punto los intentos unificadores. ¿Puede afirmarse que en la España medieval el *Libro del Caballero Zifar* fuera percibido como un todo unitario, con una estructuración que facilitaba la decodificación de ciertos contenidos —morales, religiosos— que quedaban al alcance de cualquier lector? Como veremos más adelante, el texto mismo nos invita explícitamente a ejercitar diferentes posibilidades interpretativas.

A partir de los cambios en las perspectivas de estudio a las que aludimos al principio de este trabajo es posible reconocer que el "problema de la unidad" del *Libro del Caballero Zifar*, por lo menos en los términos en que ha sido tradicionalmente planteado, resulta poco pertinente, pues deriva de la proyección de una preocupación de nuestra época sobre textos que eran producidos y leídos fuera de ese tipo de exigencia. En resumen, insistir sobre la presunta unidad y voluntad de coherencia escondidas tras un exterior complejo en el *Zifar* significa rehuir la dificultad que plantea su composición heterogénea, actitud que resulta, en el fondo, tan anacrónica como la de denigrar el texto por no ajustarse a un modelo clásico. Como afirma Francisco Rico en su fundamental estudio acerca de la compleja noción de libro que funciona en los textos de la época, "la heterogeneidad de la novela es un hecho tangible, casi físico, y en ese rasgo estriba precisamente su más segura originalidad"

---

[3] La noción de "obra maestra" también emana de una óptica clasicista, pero puede resultar provechosa en tanto se la aplique dentro de una adecuada perspectiva histórica (Jauss, "Littérature médiévale", 90-91).

("Entre el códice", 154) –idea compartida por Cacho Blecua, quien afirma: "El autor del *Zifar* concibió de forma original su ficción como una extensa unidad narrativa en la que engarzó y remodeló diferentes tradiciones genéricas, modificando y renovando así el panorama literario anterior" ("Del *exemplum*", 209).

Los diversos materiales que conforman el *Zifar* están unidos por un dispositivo formal que permanece estable: la prosa. Más allá de su capacidad de contención,[4] podemos pensar en sus posibles consecuencias en cuanto a la relación que instaura con el receptor en un momento en el que se hace apreciable en la textualidad medieval el retroceso de la voz como instancia de autorización (Zumthor, *La letra*, 325 y ss; Zink, "Naissance", 179). Una de las exigencias que afectan al receptor de la prosa consiste en capitalizar las características de la comunicación *in absentia*, definida por Godzich y Kittay en los siguientes términos:

> Writing is a kind of communication in absence (in the absence of the addresser, in which we are given only traces of actions), and it is that quality of writing that prose exploits in particular [...]. In emerging prose, when faced with reading a text of heterogeneous discourses, one can asign a position without that position being single, neutral, or absolute. The reader must come to terms with *positionality*, that is, the assignment of different, multiple, and short-term positions. Instead of overcoming the loss of a subject, by the establishment of such a single, neutral, and absolute position, readers of prose move from discourse to discourse to gradually establish a sense of relative position. Such is the literacy of prose.[5]
>
> (*The Emergence*, 112)

[4] Godzich y Kittay analizan esta capacidad "aglutinante" de la prosa en el capítulo 6 de *The Emergence of Prose*: "Like a recipe, the ingredients are all known, but prose is more than the sum of the ingredients. Prose is the process part of the recipe, working with the ingredients, producing an emulsion that keeps things together and suspended in its particular way [...] Among all the discourses it contains, it takes the position that it is just holding them together" (116).

[5] Godzich y Kittay utilizan el término *literacy* para referirse a la relación entre un individuo y una práctica significante, en un sentido más amplio que el que le asignan

La convergencia de distintas tradiciones en el *Libro* puede considerarse desde el punto de vista de la afirmación de la prosa literaria como práctica en ese especial momento de la cultura. En el lento proceso en el que la prosa va configurando su horizonte de recepción,[6] se aprecia en primera instancia la apelación a una clase especial de competencia comunicativa vinculada con esa práctica en estado emergente. Teniendo en cuenta la brevedad a la que debe ajustarse este trabajo, a continuación tomaremos distintos segmentos del *Libro* que nos permitan considerar esta problemática.

Uno de ellos es el Prólogo; como se sabe, el mismo establece el estatuto de la recepción en varios niveles. Eso es posible debido a que invita a reflexionar sobre los componentes del circuito de comunicación que se pone en marcha.

Sabemos que el Prólogo comienza con la referencia a un hecho histórico: el traslado del cuerpo del cardenal Gonzalo García Gudiel. Las posibles relaciones de contenido entre este relato y las aventuras del caballero han dado lugar a interpretaciones disímiles[7] que no propongo discutir aquí. Sí, en cambio, me interesa destacar un hecho que es obvio: la contigüidad entre la historia real y la historia ficticia del héroe refuerza la idea de que ambas pasan por la instancia de la puesta por escrito en virtud de un mismo interés: el de la conservación de la me-

---

estudiosos como Bäuml, para quien *literacy* se limita a la habilidad de un individuo para leer y escribir ("Varieties and consequences", 239).

[6] Tomo el concepto tal como lo define Jauss: "[...] un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative" ("Littérature médiévale", 82).

[7] Para Diz ("La construcción") las aventuras del caballero quedan homologadas a ese hecho histórico ejemplar. Cristina González, en cambio, destaca tanto en su "Introducción", como a lo largo de las notas a su edición, que la historia de la restitución del cuerpo del cardenal y las hazañas de Zifar ilustran un mismo mensaje de ascenso social. Orduna, además de argumentar sólidamente que el Prólogo del *Zifar* es obra de un refundidor (o refundidores), considera que "la historia de Zifar funcionaría como un gran *exemplo* de los ideales expuestos en el prólogo" ("Las redacciones", 288), propuesta con la que concuerda Cacho Blecua ("El Prólogo", 228-229).

moria. No es casual que el elemento que permite concatenar el relato de la historia del arcediano con el segmento siguiente —el prólogo "propiamente dicho" de la historia de Zifar— sea un término que remite al campo de significación de la memoria: la palabra "acordar", unida con la alusión a la escritura:

> E porque la memoria del ome ha luego tienpo, e non se pueden *acordar* los omes de las cosas mucho antiguas sy las non fallan por escripto... (70).[8]

Un poco más adelante vuelve a remarcarse ese lazo entre las dos historias:

> el trasladador [...] puso e ordeno *estas dos cosas sobredichas en esta obra* porque los que vinieren despues de los deste tienpo [...] puedan yr a ganar los bien auenturados perdones (70).

La escritura se plantea aquí como una ayuda de la memoria, y su función es básicamente conmemorativa (ed. de González, "Introducción", 42-43). Como se desprende de la cita anterior, la obra arraiga el pasado en el presente y lo proyecta hacia el futuro. Esa proyección no contempla únicamente la posibilidad de la lectura, sino que deja también un espacio abierto para futuras escrituras.[9] Así el Prólogo explicita el carácter abierto de la obra, sujeta a enmiendas, rasgo que es positivamente valorado porque se ve en ello una vía de perfeccionamiento:

> [...] esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quesieren emendar. E çertas deuenlo fazer los que quisieren e la sopieren emendar sy quier; porque dize la escriptura: "Qui sotilmente la cosa fecha emienda, mas

[8] En todos los casos, las cursivas son mías. Cito por la edición del *Libro del Caballero Zifar* de Cristina González, indicando entre paréntesis el número de página.

[9] Pese a tratarse de un tópico común en los prólogos medievales, "conviene recordar que los *topoi* tienen un sentido, una tradición y se explican en unos contextos históricos y literarios" (Cacho Blecua, "El Prólogo", 229).

> de loar es que el que primeramente la fallo". E otrosy mucho deue plazer a quien la cosa comiença a fazer que la emienden todos quantos la quesieren emendar e sopieren; ca quanto mas es la cosa emendada, tanto mas es loada (71).

Ahora bien, pese a la facilidad con la que se enlaza la historia del archidiácono con la de Zifar, y pese a que —como se dijo más arriba— ambas entran en la esfera de una escritura conmemorativa, la conexión entre ellas no es transparente. Marta Ana Diz señala, con razón, que no hay relación anecdótica entre el episodio del jubileo, el viaje del archidiácono y las aventuras del héroe; propone, entonces, que la función de la introducción es la de "atraer la ficción al ámbito seguro y verdadero de la historia" ("La construcción", 116). Pero, ¿por qué sería necesaria esa operación? ¿En qué sentido es más "seguro" el ámbito de la historia?

Aunque tanto historia como ficción puedan estar al servicio de un mismo enunciado ejemplar (Diz, "La construcción", 114-116), la segunda necesita de una justificación. Y, según lo que plantea el mismo *Libro*, esa justificación es requerida no tanto porque el relato de las aventuras no sea históricamente comprobable, sino porque se trata de un texto "advenedizo", sin tradición en lengua romance. Es la novedad lo que atenta, en principio, contra cualquier pretensión de veracidad:

> E porque *este libro nunca aparesçio escripto en este lenguaje fasta agora,* nin lo vieron los omes nin lo oyeron, *cuydaron algunos que non fueran verdaderas las cosas que se y contienen*, nin ay prouecho en ellas, non parando mientes al entendimiento de las palabras nin queriendo curar en ellas (74).

El texto debe remediar, de alguna manera, esta carencia. En la cultura medieval es la tradición lo que funciona como el referente del texto, y es con relación a ella que se define la significación del mismo. Como lugar de enunciación, la tradición engendra no tanto un conocimiento, sino un reconocimiento. Productora de sentido, debe ser considerada como un texto virtual, "centro irradiador de significación, lugar espiritual de una *ratio* que reordena el mundo según sus leyes" (Zumthor, *Essai*, 117).

Una consecuencia de este modo de pensamiento es que se considera verdadero lo que se sabe, o sea, lo que se ha dotado de alguna significación por haber entrado en relación tradicional con el resto. El Prólogo reclama un lugar en ese saber estableciendo las bases de su verdad en el entendimiento y el uso que pueda hacerse de la ficción:

> Pero commoquier que verdaderas non fuesen, non las deuen tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente e vean el entendimiento dellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprouechar (74).

La introducción histórica refiere un hecho memorable, posiblemente todavía vivo en el recuerdo de algunos de los lectores del *Libro*. Que el lazo entre esta sección y el relato que sigue sea de analogía, es una posibilidad interpretativa.[10] Según creo, se puede pensar en otro tipo de relación, sin necesidad de arrojar conjeturas sobre el contenido: el ámbito de la historia puede considerarse "seguro" en tanto, como saber autorizado por una tradición, cuenta ya con un modo de recepción, con un horizonte de expectativas que le es propio y que se ha ido afirmando en la cultura española a partir del impulso que la prosa historiográfica tomó en el siglo XIII. El Prólogo invita a extender ese horizonte sobre lo que nosotros llamamos ficción: la introducción histórica la "atraería" hacia su ámbito en tanto incita a ejercer sobre la aventura un tipo de atención similar.[11] Con el tiempo, esta exigencia de integración en un campo de saber impuesta por una cultura con alto grado de tradicionalidad se irá atenuando para ceder el paso a posibilidades tal vez menos "serias" para la narración.[12] El Prólogo del *Zifar* pone en escena uno de

---

[10] "...el prólogo constituye un espejo microcósmico de la obra y revela una misma unidad de propósito, tono, contenido y estructura" (Diz, "La construcción", 116).

[11] Desde la teoría, Hayden White (en especial en "The Historical Text") propone que entre ficción e historia no habría una separación neta desde el punto de vista de la estructuración de los relatos.

[12] La "seriedad" de los textos en una sociedad tradicional no tiene que ver necesariamente con el contenido, sino con una concepción sacra del lenguaje, "sacra" no sólo en

los primeros gestos que, con el asentamiento paulatino de las competencias ligadas con la escritura y con la refuncionalización de prácticas de comunicación que ella conlleva, iniciarán el movimiento de "despegue" de la ficción literaria.[13]

El Prólogo, según lo dicho, actualiza una expectativa frente al texto que remite a una zona distinta de la discursividad medieval que le confiere su autoridad. Esto mismo, considerado desde el punto de vista de la comunicación, puede entenderse en cuanto al establecimiento del registro apropiado:

> Je définirais ainsi le registre: un réseau de relations pré-établies, entre élémets relevant des divers niveaux de formalisation, ainsi qu'entre ces niveaux. [...] Le registre es donc un ensemble de conventions communicatives dont es obligé de postuler l'existence pour expliquer la transmission d'une espèce très particulière de messages. En cela, on pourrait le dénommer code. Mais il remplit aussi d'autres fonctions, qui l'apparentent à la rhétorique: il tend à la fois à convaincre l'auditeur, d'une manière 'nouvelle', inattendue, de quelque chose que, en un certain sens, il ignorait; et à manifester les conclusions inéluctables de quelque chose qu'en un autre sens il savait déjà.
>
> (Zumthor, *Essai*, 232 y 239)

Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura vemos que no hay una fórmula unívoca, y que tanto la demarcación del registro como el tipo de autoridad que se invoca van modificándose. Tal vez haya sido este último rasgo el que ha desorientado a los estudiosos que han inten-

---

un sentido religioso, sino también en cuanto a la trascendencia social por su papel en la conservación de la memoria comunitaria. Según Haidu ("Repetition", 884-885) la ficción substrae al lenguaje de su función divina.

[13] Se ha discutido a menudo si el *Libro del Caballero Zifar* comparte rasgos genéricos con el *Amadís*, con *Tirant lo Blanch* o con *Curial e Güelfa* (González, "Introducción", 45-56). La conclusión suele ser que el *Zifar* es una novela inmadura o mixta, demasiado dependiente todavía de la justificación moral como para pertenecer al género de la novela de caballerías. Esta cuestión, tomada en términos taxonómicos, no deja ver el lugar que ocupa en la conformación del género desde el punto de vista diacrónico.

tado determinar el género del *Libro del Caballero Zifar*, más que la simple corroboración de que en él convivan tradiciones distintas —hecho nada extraño, como sabemos, en los textos medievales.

Algunos de los intentos de demarcación genérica son curiosos porque, debido a su afán descriptivo, terminan por demostrar lo inapropiado del intento mismo: *Zifar* resulta "ser" demasiadas cosas al mismo tiempo. Así, González Muela ("Introducción", 9-10) indica que "*Zifar* [...] es una vida de un santo, es una traducción del árabe, tiene que ver con la *matière de Bretagne*, es un tratado de educación de príncipes, es una 'novela' realista, es un 'romance' fantástico, es una novela bizantina, es un 'sermón universitario' y mucho más. Es un libro, en verdad, muy largo, casi doscientos folios a dos columnas". Un poco más preciso es López Estrada:

> [...] con un fondo hagiográfico [...], la obra tiene características de relato bizantino con gran cantidad de partes moralizadoras. Cabe también considerarla como obra de este grupo genérico [se refiere a la novela de caballerías] de una manera condicionada, sobre todo por el fin educativo que conlleva, y en el cual curiosamente asoman algunos rasgos picarescos.
>
> (*Introducción*, 526)

Una de las vías de ingreso de tradiciones diferentes es la configuración de la figura del héroe. Es sabido que el relato de las primeras aventuras del caballero y de su familia remite a la leyenda de San Eustacio,[14] difundida en Europa a través de la literatura ejemplar y de la predicación, sin que estén ausentes rasgos provenientes de la épica o de la novela bizantina (Deyermond, La "prosa", 283; González, "Introducción", 25).[15]

Como señala Michael Harney ("The *Libro*", 70), el modelo hagiográfico proporciona el motivo de la puesta a prueba del héroe por el

---

[14] Desde diferentes ópticas, la relación con la leyenda es analizada por Menéndez Pelayo, *Orígenes*, 256-257 y 301-307; Thomas, *Las novelas*, 16; Walker, "The Unity", 155; Walsh, "The Chivalric Dragon", 191; Harney, "The *Libro*".

[15] El modelo de la novela bizantina funciona como base estructural del romance, independientemente de su carácter sagrado o profano (Bajtín, "Las formas del tiempo").

destino; no se sigue paso a paso el diseño de la vida de Eustaçio, sino que se resignifican algunos de sus elementos en un nuevo contexto. Por ejemplo, el motivo del cambio de nombre, tan común en las diferentes vertientes del romance,[16] aparece en dos casos marcando el inicio de una nueva etapa en la vida de los protagonistas, el acceso a una nueva identidad social:

> E quando los bautizó, púsoles otros nombres: a Pláçidas puso nonbre Eustaçio...[17]
>
> "Asy lo quiera Dios", dixieron los otros... e de ally adelante de dixieron el Cauallero de Dios (186).

Sin embargo, en el caso de Eustaçio indica una conversión que tendrá como consecuencia el martirio, y un ascenso al plano de la santidad; para Zifar, en cambio, es signo de su trayectoria ascendente en el plano terreno, que está llegando al punto culminante de su mejoramiento. Poco más adelante, más precisamente a partir de su casamiento, el texto comienza a referirse al héroe como "el rey", y ése será el nombre que predomine en esta etapa de asentamiento, en la que se van cerrando sus búsquedas para ceder paso a las de su hijo.

La leyenda del santo, además, está explícitamente reconocida como modelo de acción:

> E Señor Dios, poderoso sobre todos los poderosos [...]: asy commo ayudeste los tus siervos bien aventurados Eustachio e Teospita su muger e sus fijos Agapito e Teospito, plega a la tu misericordia de ayuntar a mi e a mi muger e a mis fijos que somos derramados por semejante (135).

---

[16] Frye (*Anatomía*, 54), siguiendo a Aristóteles, clasifica las ficciones de acuerdo con modos que quedan delineados por el poder de acción del héroe. Si éste es superior en grado a los demás hombres, se trata del héroe típico del romance. Los relatos de caballería y de santidad cristianas y las historias de jueces y profetas de Israel son algunas de las concreciones de este modo ficcional.

[17] Las citas de *De un cavallero Pláçidas que fue después cristiano e ovo nonbre Eustaçio* siguen la edición de Roger M. Walker.

La leyenda hagiográfica funciona como un trasfondo en la configuración de un universo de acción moral para Zifar. Se seleccionan algunas de sus situaciones y motivos —específicamente, los que intervienen en el diseño del proceso de mejoramiento— y se dejan de lado los segmentos referidos al martirio: no es necesario recrear toda la historia de Pláçidas, ya que Zifar no es un santo. A través de la inserción de algunos de los motivos hagiográficos en un contexto novelesco, el *Libro* "hace presente" la leyenda y explota su ejemplaridad. En esta operación es primordial la parte que desempeña el receptor, que puede reconstruir una significación moral a través de los segmentos discontinuos de *Pláçidas* incluidos en *Zifar*.

Este tipo de intelección no es ajeno a las competencias del receptor medieval: John M. Foley ("Orality") propone que en la épica tanto el empleo de fórmulas como la composición temática operaban según una dinámica metonímica —es decir, accediendo a un significado extratextual por asociaciones institucionalizadas dentro de la tradición; Paul Zumthor (*Essai*) ya había adelantado una conclusión similar a través de su teoría de los tipos.[18]

Se ha marcado en importantes trabajos que existe una conexión entre la conducta ejemplar del héroe y la sección siguiente, los "Castigos del rey de Mentón", que constituiría su fundamento doctrinal (De Stéfano, "*El Caballero Cifar*"; Diz, "La construcción"). No interesa entrar aquí en la discusión sobre la coherencia o no entre las acciones del personaje y los preceptos que enseña. Sí importa destacar que los contenidos ejemplares no ingresan al texto siempre de la misma manera, ni en situa-

[18] Los tipos constituyen virtualmente un lenguaje, existente de manera objetiva en el seno de la lengua natural: en ella, sin confundirse con ella (96). Constituye un paradigma. Es sobre él que se funda, de una parte la unidad del discurso, por otra su "memorabilidad". Sean de tipo lingüístico o, sobre todo, figurativo, los tipos pueden ser considerados formas que tienden a la más alta concentración posible de sentido; su poder de sugestión y de alusión es virtualmente ilimitado. [...] El tipo, en efecto, cualquiera sea su naturaleza y dimensión, tiene un valor alusivo más que descriptivo: opera como un referente que envía más allá de las fronteras textuales, a un conjunto distinto (la tradición) virtualmente presente por completo, a través de este medio, en el texto (93).

ciones similares de recepción: aunque ambas puedan resultar igualmente claras para un lector/auditor ducho, no es la misma ejemplaridad la que se evoca a través de los proverbios y los ejemplos que la que se deriva de los actos de Zifar o, en otras secciones, de los de Roboán o del Caballero Atrevido. La finalidad última puede ser la misma, pero el ejercicio de interpretación que exigen es diferente, así como lo es el registro que se establece en cada caso.

Es posible que el *Libro del Caballero Zifar* pueda considerarse como un experimento, o como una puesta en práctica de las posibilidades de comunicación que ofrece la prosa a su público en un momento de consolidación. La voluntad de exhaustividad que caracteriza a la prosa (Godzich y Kittay, *The Emergence*; Zink, "Naissance", 179-180) no se ciñe en este caso sólo a la pluralidad de materiales que puede ordenar y dotar de sentido, sino que parece extenderse también a las prácticas de recepción: el *Libro* parece hacerse cargo del problema de llegar a lectores con competencias y gustos diferentes, y ofrece así una especie de mosaico de materiales —cada uno con su tradición, y con un horizonte de expectativas más o menos trazado— que respondería a las necesidades de una recepción diversificada.

Esta idea puede ser extendida sobre los episodios "de influencia bretona" incluidos en el *Zifar*: las aventuras del Caballero Atrevido en el lago fantástico y, principalmente, el viaje de Roboán a las Islas Dotadas.[19] En ambos episodios se reelaboran motivos ligados con lo sobrenatural, de procedencia folclórica en algunos casos,[20] pero que cuentan también con una tradición literaria, especialmente a través de la difusión que les ha dado la narrativa artúrica.

---

[19] Hay un enlace a distancia entre los dos episodios: "Ca bien valie esta baxilla tanto o mas que la que fue puesta delante del Cauallero Atreuido quando entro en el lago de la Señora de la Trayçion, saluo ende que aquella era de ynfinta e de mentira, e esta era de verdat" (414).

[20] Es el caso del bote que navega solo (D1523.2, según el *Motif-Index* de Thompson) y de los animales prodigiosos blancos (D1293.3, según la misma clasificación).

Una particularidad de la aventura en las Islas Dotadas es que continuamente remite al tópico de la existencia libresca de los personajes: el padre de la emperatriz Nobleza es Yuan, hijo de Urian,[21] cuya "estoria" puede leerse en un libro (412). Es notoria también la vinculación de la materia de Bretaña con la lectura de entretenimiento:

> E la donzella lleuaua el libro de la estoria de don Yuan e començo a leer en el [...] ca çiertamente non ha ome que oya la estoria de don Yuan, que non resçiba ende muy grand plazer [...]. E todo ome que quisiere auer solaz e plazer, a auer buenas costunbre, deue leer el libro de la estoria de don Yuan (413).

Asimismo, los hijos de Roboán —Fortunado y Fijo de Bendiçión— están marcados de esa manera, y sugieren la existencia de una continuación de sus historias en otros libros:

> [...] del qual ay vn libro de la su estoria en caldeo, de quantas buenas cauallerias e quantos buenos fechos fizo despues que fue de hedat e fue en demanda de su padre (427).
>
> [...] ouo nonbre Fijo de Bendiçion [...] de que dizen que ay fecho vn libro en caldeo, en que cuenta toda la su vida e muchos buenos fechos que fizo (457).

Este segmento del *Libro* toma la mayor parte de sus componentes de una tradición literaria asociada, desde los inicios de su elaboración en lenguas vernáculas, con el placer de la lectura. No se descartan, por supuesto, los "buenos fechos", pero vemos que al mismo tiempo se está exaltando un uso de los libros —y, podríamos agregar, de la prosa— no

---

[21] La historia de Yuan (Yvain, hijo de Urien) se cuenta de forma muy sucinta. Pese a que la escena de la doncella que lee en voz alta recuerda la del *roman* de Chrétien de Troyes *Li chevalier au Lion*, no hay similitudes con las versiones conocidas hasta ahora (Alvar, *El rey Arturo y su mundo*) ni con el *mabinogi* "La dama de la fuente" que recrea aventuras de este personaje. Lida de Malkiel ("La literatura artúrica") nota posibles cruces con los *lais* bretones, aunque podríamos pensar en una simple coincidencia de motivos ampliamente difundidos en la literatura de la época.

necesariamente ceñido a una función instrumental. La apelación al goce de la lectura de estos libros puede hacerse extensiva al *Libro* mismo, que desde el Prólogo dejó abierta la posibilidad de una recepción plural.

Históricamente, el *Libro del Caballero Zifar* se ubica en un momento en el cual la prosa se ha consagrado como práctica portadora del relato. Propusimos antes la posibilidad de leer el *Libro* como una exploración de las posibilidades que esta práctica puede brindar para la escritura de ficción. El lector se encuentra frente al desafío de ejercitar "lo que sabe", capitalizando habilidades adquiridas en contacto con otras prácticas, y de tomar posición frente a un texto que desvía la prosa de sus tradicionales funciones factográficas e instrumentales.

Zifar es, en un sentido pleno, el "héroe de la prosa": como ella, absorbe en su configuración modelos ya conocidos a través de los cuales va conformando un nuevo horizonte de recepción.

En relación con el lugar que se asigna en la tradición, el *Libro* es una invitación a participar de él, a mejorarlo; si damos otro paso adelante en la historicidad del texto, vemos que, ya en otra etapa, será la edición impresa de 1512 la que intente explícitamente fijar el texto en su ejemplaridad. En contraposición con el Prólogo del siglo XIV, el de la edición impresa ve en el *Zifar* una obra vetusta que cuesta introducir en el gusto moderno, pero que es venerable por "las cosas hazañosas e agudas" que contiene. Se reivindica la utilidad, la doctrina, el carácter ejemplar que suple la "falla" del estilo "rancioso". La ejemplaridad, si bien estuvo recalcada desde el principio, se transforma en este caso en la posibilidad privilegiada de aceptación del texto.

El prólogo que fija esa interpretación, así como las divisiones en partes y en capítulos[22] que son estrictamente necesarios para orientar al

---

[22] Lucía Megías (" Hacia la partición") analiza en detalle los cambios de criterio en la partición del *Zifar*, y señala que "en la Baja Edad Media y principios del siglo XVI se consolida este gusto por la segmentación y tanto copistas como traductores o impresores dividen en capítulos las obras que les llegaban sin ellos" (111-112); estos cambios estarían influidos por los hábitos de recepción de una época en la que empieza a predominar el lector individual (129-130).

receptor del XIV, son una consecuencia de los cambios en la concepción de la *mouvance*[23] típica de los textos medievales. La apertura interpretativa a la que invita el texto, junto con la invitación a mejorarlo, son buenos índices de su carácter inestable, coherente con la lógica propia de una cultura todavía fuertemente oral. Es, justamente, la edición impresa, fruto de una nueva tecnología y de otra mentalidad, la que señala un giro en esa concepción.

Y en nuestro presente de nuevas tecnologías y de aperturas hacia el otro, depende de nosotros, de nuestra percepción de la historicidad de las lecturas y de nuestro acercamiento sin prejuicios al texto, que las voces del *Libro del Caballero Zifar* puedan seguir revelándonos su riqueza.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, CARLOS, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, 1991.

BAJTÍN, MIJAIL, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1975.

BÄUML, FRANZ, "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy", *Speculum*, 55: 2, 1980, 237-265.

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, "El Prólogo del *Libro del Cavallero Zifar*: el *Exemplum* de Ferrán Martínez", en A. Nascimento (ed.), *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associaçao Hispânica de Literatura Medieval*, t. III, Lisboa: Cosmos, 1993, 227-231.

— "Del 'exemplum' a la 'estoria' ficticia: la primera lección de Zifar", en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, 209-236.

[23]*Mouvance*: "le caractère de l'oeuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-asbraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme una incessante vibration et une instabilité fondamentale" (Zumthor, *Essai*, 507).

DEYERMOND, ALAN, "La prosa de los siglos XIV y XV", en *Historia de la literatura española. Vol. I La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1973, 238-278.

DE STÉFANO, LUCIANA, "El *Caballero Cifar*: novela didáctico-moral", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 27: 2, 1972, 173-260.

De un cavallero Plácidas que fue después cristiano e ovo nonbre Eustaçio, ed. de Roger M. Walker, Exeter: University Press, 1982.

DIZ, MARTA ANA, "La construcción del *Cifar*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1979, 105-117.

FOLEY, JOHN M., "Orality, Textuality and Interpretation", en A. Doane y C. Braun Pasternak (eds.), *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1991, 34-45.

FRYE, NORTHROP, *Anatomía de la crítica*, trad. de Edison Simons, Caracas: Monte Ávila, s.a. [1ª ed. en inglés, 1957].

GODZICH, WLAD y JEFFREY KITTAY, *The Emergence of Prose. An Essay on Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

GONZÁLEZ MILLÁN, JUAN, "La tensión intertextual en la fundamentación de una poética histórica", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13: 3, 1989, 369-382.

HAIDU, PETER, "Repetition: Modern Reflections on Medieval Aesthetics", *Modern Language Notes*, 92: 5, 1977, 875-887.

HARNEY, MICHAEL, "The *Libro del Caballero Zifar* as a 'Refraction' of the Life of Saint Eustace", en Jane A. Connolly, Alan Deyermond y Brian Dutton (eds.), *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, 71-82.

JAUSS, HANS R., "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, 1970, 79-101.

— "Alteridad y modernidad en la literatura medieval", en Alan Deyermond (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. 1/1, Barcelona: Crítica, 1991, 26-35.

KRAPPE, ALEXANDER H., "Le mirage celtique et les sources du *Chevalier Cifar*", *Bulletin Hispanique*, 33: 2, 1931, 97-103.

— "Le lac enchanté dans le *Chevalier Cifar*", *Bulletin Hispanique*, 35: 1, 1933, 107-125.

Libro del Caballero Zifar, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982.

— ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1983.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

— "La literatura artúrica en España y Portugal", en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, 134-148.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1987.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, "Hacia la partición original del *Libro del Cavallero Zifar*", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada: Universidad, 1995, t. 1, 111-130.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

ORDUNA, GERMÁN, "Las redacciones del *Libro del Cauallero Zifar*", en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1991, 283-299.

RICHTOFEN, ERICH VON, "La épica francesa en España e Italia: *Floovante y Octaviano*", en *Estudios épicos medievales*, Madrid: Gredos, 1954, 49-85.

RICO, FRANCISCO, "Entre el códice y el libro (notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)", *Romance Philology*, 51: 2, 1997, 151-169.

RUIZ DE CONDE, JUSTINA, "La composición de *El caballero Zifar*", en Alan Deyermond (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 1, Barcelona: Crítica, 1980, 364-368.

SCUDIERI RUGGERI, JOLE, "Per uno studio della tradizione cavalleresca nella vita e nella cultura spagnola medioevale", en *Studi di letteratura spagnola*, Roma: Universitá di Roma, 1960, 11-60.

THOMAS, HENRY, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: CSIC, 1952.

THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington-Copenhaguen: Indiana University Press-Rosenkilde & Bagger, 1955-1958.

WALKER, ROGER M., "The Unity of *El libro del Cavallero Zifar*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 42: 3, 1965, 149-159.

WALSH, JOHN K., "The Chivalric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54: 3, 1977, 189-198.

WHITE, HAYDEN, "The Historical Text as Literary Artifact", en R. H. Canary y H. Kozicki (eds.), *The Writing of History: Literary form and Historical Understanding*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1978, 73-92.

ZINK, MICHEL, "Naissance de la prose: roman et chronique", en *Littérature française du Moyen Age*, Paris: PUF, 1992, 176-181.

ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972.
— *Parler du Moyen Age*, Paris: Éditions du Minuit, 1980.
— *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, trad. de Julián Presa, Madrid: Cátedra, 1989 [1ª. ed. en francés, 1987].

El imperio de Tamorlán en la mirada de los embajadores castellanos

María José Rodilla
UAM-Iztapalapa

Peregrinos, cruzados, misioneros, mercaderes, los hombres de la Edad Media se desplazaban frecuentemente en viajes interminables desafiando los rigores del clima o los peligros marítimos. Frailes de los siglos XIII y XIV como Jean de Plancarpin, Guillaume de Rubruk, Giovanni de Montecorvino o mercaderes como la familia Polo establecieron los primeros contactos con las culturas de Oriente, dejaron constancia de sus itinerarios por países lejanos asiáticos y reconstruyeron para hipotéticos lectores las maravillas del Oriente, las guerras de los mongoles y sus famosos emperadores, las riquezas y el lujo de sus palacios, los animales y las plantas, las ciudades, las costumbres del otro, de la civilización observada que despertaba su curiosidad y su admiración.

A principios del XV, unos viajeros castellanos relatan un viaje por gran parte de Asia Menor sobre la embajada del rey Enrique III de Castilla al poderoso Tamerlán. Encomendada a Ruy González de Clavijo, oficial en la Casa Real y Camarero del Rey, al teólogo fray Alonso Páez de Santamaría, a Gómez de Salazar, a Alonso Fernández de Mesa y otros súbditos, el viaje se desarrolla entre 1403 y 1406 desde Cádiz a Samarcanda. Es conocido el empeño de Enrique III en mandar embajadas a Babilonia, a Turquía, a Túnez, Marruecos y otros países.

Justamente dos enviados suyos, Payo Gómez de Sotomayor y Hernán Sánchez de Palazuelos se habían encontrado en la batalla de Angora cuando el Gran Tamorlán destruyó al turco Bayaceto en 1402.[1] Enviados por el vencedor de vuelta a Castilla con presentes, mujeres y cartas y un embajador, Mahomad Alcagi, Enrique III decide corresponderle con otra embajada hasta la legendaria y maravillosa ciudad de Samarcanda.

El texto que relata este viaje, *Embajada a Tamorlán*, es el objeto de este trabajo y lo he dividido en partes que me parecen claramente diferenciadas por marcas espaciales, que me permiten un estudio del espacio recorrido por los embajadores y de la mirada de estos castellanos de esa nueva realidad, de las costumbres de sus habitantes, los otros, la civilización que será su objeto de estudio y de la que tendrán que informar a su regreso construyendo así la alteridad para un público europeo ávido de noticias y en cuyos oídos resonaban los nombres de Gengis Khan, Kublai Khan, Preste Juan o Tamorlán como personajes de fábula, a la vez temidos y admirados, pero sobre todo para su principal receptor, el rey, de quien el narrador es emisario. Esta reconstrucción del espacio es además el objetivo explícito de la obra: "poner en escripto todos los lugares e tierras por do los dichos enbaxadores fueren e cosas queles acaescieren por que non cayan en oluido e mejor E mas verdaderamente se puedan contar e saber..." (González, *Embajada*, 5).

Llama la atención que ya desde el planteamiento del objetivo de la obra, las referencias a los viajeros siempre sean en tercera persona y se hable de todos por igual incluyéndose el propio narrador en el plural "los dichos enbaxadores". Solamente en tres ocasiones aparece la voz narrativa en singular: al inicio del viaje de ida desde Cádiz: "començé a escriuir", cuando describe la ciudad de Samarcanda y al

[1] "Discurso hecho por Gonzalo Argote de Molina sobre el itinerario de Ruy González de Clavijo", incluido en la edición que manejo: Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, estudio y edición de Francisco López Estrada, Madrid C, 1943.

regreso: "Agora que he escrivido destas Rasones que auedes oydo, escriuiré de la venida". Es decir, las marcas personales aparecen en el momento de la partida, en el clímax del relato y en el regreso, además no aflora el yo a lo largo del itinerario, pues la personalidad del narrador no es esencial en los relatos de viajes, aunque muchos viajeros posteriores a la Edad Media enriquecen sus narraciones con todo tipo de digresiones íntimas, poemas o cartas. Nuestro narrador, en cambio, se funde con el resto de los embajadores e incluso cuando habla de sí mismo se refiere a Ruy González de Clavijo como uno más. Sus sentimientos tampoco afloran, no se permite un momento de tristeza por la muerte de los compañeros ni de alegría por el regreso a casa. El humor está igualmente ausente[2] y hay escasos juicios de valor al juzgar a los armenios como gente mala y a los Gorganos como hombres de buenos cuerpos y hermosos gestos. En este tipo de discursos medievales, y me refiero a los escritos por viajeros con una misión específica, la función emotiva prácticamente no existe e impera en cambio una objetividad informativa (Popeanga, "El discurso", 151).

Presentada en forma de diario, la *Embajada a Tamorlán* muestra una preocupación rigurosa por la periodización, la cuenta de los días y de las horas, basándose, como se usaba en la Edad Media, en referencias litúrgicas: "Pascua de Pentecostés", "a hora de nona", "de vísperas", "cuanto dura una misa", "a hora delas aves marías".

La precisión espacial es también minuciosa; los nombres de las aldeas, de los castillos e incluso de los señores de tales castillos son registrados continuamente, y adornados con algunas historias sobre batallas antiguas o bien su estado actual ruinoso lo lleva a evocar la gloria pasada. Aunque esta precisión detallada se presta a una reconstrucción monótona e irrelevante del paisaje por repetitiva, sin embargo, demuestra una preocupación del narrador por presentar a su lector dos descripcio-

[2] López Estrada , sin embargo, señala en su estudio citado algunos toques de humor alusivos, sobre todo, al diablo. p.CCXXI.

nes espaciales que además aparecen siempre unidas, aunque pertenezcan a campos distintos: los lugares estratégicos militares como los oteros, torres, atalayas, la posición de los castillos o las ciudades fortificadas y los sistemas de producción de sembradíos, viñas, abundancia o escasez de agua. Estas dos constantes, demasiado manidas a lo largo de la obra, no están, sin embargo, alejadas entre sí, si consideramos que la mirada del narrador se concentra en un objetivo político de invasión, defensa y autoabastecimiento de posibles ciudades sitiadas. Fortificación y producción son dos marcas espaciales que nos permiten delimitar un primer espacio protegido, cultivado y poblado, que se divisa desde el barco o que se alcanza en algunas islas del Mediterráneo en las que los patrones de los navíos comercian con aceite y sal. Desde el principio, cuando describe Málaga o Gaeta, González de Clavijo se fija en las fortalezas, en las cercas de los castillos, las torres, los muros y las huertas y viñas que los rodean. La mirada hacia este primer espacio que se divisa a una distancia considerable, la de la navegación costera, permite construir una alternancia de una parte descriptivo-estática frente a otra dinámico-narrativa,[3] propia de todo itinerario marítimo: los rigores del clima, los vientos contrarios y hasta un naufragio en el que los tripulantes se vuelven activos y héroes que rescatan los presentes de su embajada. A su paso por algunas islas volcánicas del Mediterráneo y en medio de las tormentas aflora el misterio y lo sobrenatural:

> E en esta ysla está el velo de Santa agada [e aquí, esta ysla solía arder y por ruego de la Sancta agueda], çesó de arder; e esta ysla, e otras muchas que son çerca della, que solian arder; e quando ben que arden las otras yslas, por que non benga el fuego dellas a ésta, que Sacan aquel belo, e que luego çesa el fuego.
>
> (González, *Embajada*, 14)

---

[3] Uso la terminología de Popeanga sobre su estudio de los frailes franciscanos por Oriente, *El discurso*, 162.

En este primer espacio, de mar y puertos, prácticamente no existe la alteridad. Asoma apenas cuando relata las costumbres de los monasterios de monjes griegos que no comen carne, ni pescado que tenga sangre, ni aceite, ni beben vino, ni tienen perros, gatos "nin otra cosa alguna que faga fijos". Curiosamente esta única referencia al otro no la ha podido comprobar, sino que es oral: "lo contaua el Patrón, e otros omes, que auian estado allí".

Un segundo espacio con marcas puramente estéticas, en el que la mirada se recrea en la arquitectura o en las reliquias de las iglesias, lo conforman las ciudades y puertos en los que permanecen varios días. Rodas, "grande escala de mercaderías", Constantinopla, Tabriz, "encrucijada muy frecuentada por los religiosos, los mercaderes, los embajadores" (Mollat, Viajeros, 21), Trebisonda y Soltania son etapas en el camino después de jornadas fatigantes, que constituyen un remanso narrativo en el que los viajeros se dedican a contemplar las maravillas arquitectónicas, las innumerables reliquias, las riquezas de los mercados o el lujo de sus baños.

En la reconstrucción que el narrador hace de las ciudades hay frecuentes interpolaciones que remiten a sus antiguos gobernantes y a sus conquistas, a sus ruinas y a su pasado. Estas digresiones son informaciones que se obtienen a lo largo del viaje, pero la experiencia cognoscitiva, el privilegio de la mirada, de informarse sobre lo visto son premisas que todo viajero se propone por encima de cualquier saber libresco o de cualquier referencia de oídas. Además de la superioridad de la experiencia sensible como forma de conocimiento, el viajero prestigia su texto narrando las vicisitudes que pasaron para conseguir las llaves; una vez superadas, la narración se convierte en un mosaico cromático de lujo y riquezas que contrasta con la monotonía de los paisajes desérticos de otros espacios que atraviesan.

La maravilla y el milagro también están presentes en el espacio urbano. Expresiones como "cosa de ver" y "obra marauillosa de ber" abundan en estas páginas que describen tanto sepulturas de oro como el brazo de san Juan Bautista, el cuerpo de san Gregorio, el pan de la

cena, la sangre de Cristo o las parrillas en las que fuera asado san Lorenzo. Veamos de este viaje estético una de las maravillas de Santa Sofía:

> estaua vna [grandísima] losa blanca puesta en la pared, entre otras, en que estaua de suyo propio Sin matizamiento alguno, fecha e debuxada, la virgen Santa María con ihesu xristo en braços e sant juan bautista, dela otra parte; estas ymágines non eran debuxadas nin pintadas con ninguna cosa de color, nin fecha de entretallamiento, más de Suyo mismo [porque la] propia [piedra nasció assí y se crió con las propias] venas [y señales] dela piedra [que en ella claramente se parescían y formauanse en ella.
>
> (González, *Embajada*, 47)

Esta mirada a este segundo espacio urbano, diferenciado con marcas estéticas, con rasgos de literariedad, deja de lado la descripción territorial del primer espacio protegido y productivo y se solaza en recrear los mercados de especias, telas, piedras preciosas y la llegada a las ciudades de las caravanas de camellos, naves y fustas cargadas de mercaderías, detalles valiosos para un rey atento a la política exterior y para una corte ávida de novedades de tierras desconocidas y de relatos exóticos.

Un tercer espacio, desértico, abierto, inmenso, sin fortificaciones, el de los nómadas, atractivo por las costumbres exóticas, es, sin embargo, el espacio más controlado por los enviados de Tamorlán. En tierra persa, ya frontera con Samarcanda, los embajadores son guiados en medio de campos plagados de tiendas y ganados pertenecientes a las tribus nómadas tributarias del Señor. Los nativos obstaculizan las ansias de los viajeros por llegar a su destino o bien demandan tributos de pasaje. Este control de seguridad y mantenimiento de caminos es una manera de marcar la ley del territorio, tanto con días de descanso en los que deben amoldarse a las leyes de la hospitalidad y comer lo que les ofrecen, como con los continuos y repentinos recados de celeridad y relevos constantes de caballos, sin posibles treguas para los enfermos castellanos. La construcción que elabora González de Clavijo es la de un espacio y un tiempo controlados: la medición de leguas es distinta de la

castellana, las jornadas en las que deben hacer ciertos recorridos están reguladas por los caballeros guías, con lo cual el deseo de los viajeros es frustrado a cada momento, de tal manera que se ven obligados a rechazar la invitación a conocer otras tierras por la premura con la que se desea su llegada. Este viaje terrestre, además de la "marca espacial de dominio" (Zumthor, *La medida*, 168), deja la sensación de cambio y movimiento perpetuos por la cantidad de postas, caballos y caballeros a su servicio, de los cuales el narrador anota todos los nombres; además parece una búsqueda continua e incesante debido a la residencia ambulante del señor y a sus sucesivas campañas militares. No obstante, en medio de este viaje apresurado, el embajador encuentra el momento oportuno para describir la vestimenta de los vasallos de Tamorlán que los acogen en el camino o los extraños rituales sociales en los banquetes como éste:

> La primera onrra queles fezo: tomó vna taça de plata con Su vino, e dio con su mano abeuer alos d[ic]hos enbaxadores, e después a todos los Sus omnes; e al que él daua abeuer, auia se de leuantar, E fincar los ynojos ante él, e tomar la taça con dos manos , ca sy con vna mano lo tomase, auianlo por despreçio, ca disen que de Su ygual deue omne tomar la taça con vna mano, E non del señor, e desque la taça auian tomada de mano de señor, leuantauan se e desuiauan se vn poco atrás, e non bueluen las epaldas al señor; desque auian beuido, auian de alçar el ynojo derecho, e dar con él entierra tres bezes, e auian de beuer todo el vino dela taça.
>
> (González, *Embajada*, 85)

A pesar de estas marcas de cambio y movimiento, el viaje por este espacio medido se retrasa a causa de agentes externos negativos como dolencias, fatigas, calor, enfermedad e incluso la muerte de un compañero. Las jornadas a caballo por montañas ásperas y yermos despoblados, el calor, la sed y la arena que ciega en el desierto son destacados por el viajero que los padece como requisitos ineludibles en su camino a la meta deseada y contribuyen además a prestigiar su

relato y a salpicarlo con retazos de heroicidad como había sucedido anteriormente también en el naufragio.

El viajero atento va descubriendo al lector las costumbres de estas huestes nómadas, cuyas mujeres cargan las cunas de sus hijos con ellas atadas en el caballo, y en el rostro de esta gente, conocida como los chacatays, aparece la diferencia: "dellos tantos e tan feos andauan del Sol que pareşçia que del ynfierno Salian, e tantos eran que pareşçian infinitos" (González, *Embajada*, 140).

En este espacio nómada, los viajeros se vuelven peregrinos cuando son conducidos a una mezquita para ver la tumba de un nieto de Mahoma y ésta es la única ocasión en la que dejan de ser extranjeros y se asimilan a la alteridad que están viendo, viviendo y luego, refiriendo en su discurso, pues les besaban las ropas como al resto de los romeros por haber estado cerca del lugar santo.

El clímax del relato, que constituye un cuarto espacio, es el objetivo tan esperado por los viajeros: la audiencia con Timur en la ciudad y la estancia en la misma en un ambiente de fiesta y regocijo preparado ya en el espacio anterior con los recibimientos y homenajes en las ciudades camino de Samarcanda. Esta nueva civilización se revela ante la mirada de los viajeros como el país de Jauja con todo el esplendor y las riquezas del Oriente. Los rigores del camino se transforman en múltiples actividades sociales de ocio y deleite: comidas y bebidas abundantes servidas en suntuosos objetos de oro y plata; el lujo de palacios y tiendas; las fiestas y juegos sin cuento en las que se superpone su modelo social: se imparten leyes y se ejerce la justicia mandando ahorcar a los que abusan en su oficio como parte de los festejos. Todas estas curiosidades nos hablan de un viajero observador que va construyendo la alteridad para el lector: un espacio deslumbrante de descripciones coloristas en el que todo está al alcance de los embajadores, pero, como el anterior, también es un espacio controlado y jerarquizado, un espacio de poder. Los viajeros siguen siendo pasivos, están sometidos a una vigilancia permanente y a los protocolos palaciegos. Los caballeros guían constantemente a los castellanos, los llevan incluso por el brazo a los lugares donde deben

colocarse jerárquicamente en su escala social, o sea, en las tiendas cercanas a Tamorlán. Es curioso que en esta cultura festiva las fronteras jerárquicas y sociales no se desvanezcan en medio de la alegría de las bodas de la parentela del Señor. Los embajadores no tienen libertad alguna para rechazar las innumerables fiestas a las que son invitados ni para dejar de beber o de comer, deben formar parte del rito social, integrarse a la corte, aunque el emperador no atienda a su embajada y apenas los reciba, además de demostrar un desconocimiento total tanto de su rey como de los castellanos, a quienes siempre trata como a "los francos".

Sometidos a las inclemencias de la nieve y el frío, a los caprichos de los parientes del Señor que se disputan el poder ante la inminencia de su muerte, los viajeros se ven envueltos en una guerra civil que retrasa su viaje de regreso. En espera del salvoconducto que les autorice su partida, González de Clavijo se explaya en relatos novelescos de ciudades destruidas y leyendas increíbles de venenos, fugas y traiciones, en las que adivinamos un narrador con conciencia del suspenso y la intriga.

En su periplo por una geografía de parajes cubiertos por la nieve, desiertos de dunas cambiantes, mercados y puertos bulliciosos y abigarrados, el embajador castellano nos ha ido descubriendo un espacio de lugares opuestos: fortificados y abiertos, urbanos y rurales. Cada uno tiene sus peculiaridades y sus entrecruzamientos. Al rural o nómada se incorpora una estructura cortesana y de poder y el espacio abierto, el de los desiertos, está protegido y vigilado.

Lecciones de una historia de conquistas y fronteras; mitos como el de las amazonas y el de los ríos del Paraíso; milagros y leyendas de reliquias se dan cita en este relato lleno de referencias bíblicas y medievales, escrito por un viajero agudo, curioso, riguroso con la cuenta de los días y la ubicación en el espacio, que se informa de cada uno de los lugares que visita, y que transmite su capacidad de asombrarse ante la contemplación de una jirafa o de un elefante, de un retablo o de una torre coronada de calaveras y ante la fastuosidad e innumerables riquezas "que en todo aquel imperio de Samarcante auia".

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ DE CLAVIJO, RUY, Embajada a Tamorlán, estudio y ed. De Francisco López Estrada, Madrid: CSIC, 1943 (Nueva Colección de Libros Raros y Curiosos)

MOLLAT, MICHEL, *Viajeros y exploradores del siglo* XIII *al* XVI. *Primeras miradas sobre nuevos mundos*, trad. de Ligia Arjona, México: FCE, 1990.

PIERINI, MARGARITA, "La mirada y el discurso: la literatura de viajes", en Ana Pizarro (ed), *America Latina: palavra, literatura e cultura*, Sao Paulo: Memorial, Campinas, UNICAMP, 1994.

POPEANGA, EUGENIA, "El discurso medieval en los libros de viajes", *Filología Románica*, 8, 1991, 149-162.

ZHUMTHOR, PAUL, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, trad. de Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 1994.

Un sistema de memoria en el *Laberinto de Fortuna*

Françoise Maurizi
Universidad de Caen

La estructura del *Laberinto* estriba en una base visual localizable en varios niveles y que, en mi opinión, supera con mucho el tópico medieval de la "visión" (véase Maurizi, "La visiva potençia", 147-157).

Según Cicerón, que sigue en eso a Simónides de Céos, la imagen visual es la que mejor transmite al cerebro lo que hay que recordar, ya que el sentido de la vista es el más poderoso de los cinco sentidos (*De oratore*, II, LXXXIII). Ahora bien, uno de los propósitos explícitos del poeta es dar memoria de los hechos tanto presentes como pasados:

levante la Fama su boz inefable
por que los fechos que son al presente
vayan de gentes sabidos en gente:
olvido non prive lo qu'es memorable.

(estr. 3e-h)[1]

y en la estrofa siguiente:

las grandes fazañas de nuestros señores,
la mucha constança de quien los más ama

[1] *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de Carla de Nigris. En adelante, se citará por esta edición indicando la referencia entre paréntesis.

yaze en tiniebras, dormida su fama,
dañada de olvido por falta de actores.

(estr. 4e-h)

Así es como, varias veces, me planteé el problema de entender cómo funcionaban en la obra la memoria y ciertas imágenes que parecían fundamentales en la armazón del *Laberinto*. La imagen de la Providencia que se aparece al "yo" poético (estr. 20-21), la descripción de la "mundana machina" (estr. 32h) como la de las tres ruedas, la del pasado, del presente y del futuro (estr. 56), sendas con sus siete círculos, aquel desfile de personajes en lo alto o bajo de éstos, me parecían de singular interés y muy memorables. Había que ver si se podía relacionarlas con el propósito de Juan de Mena.

Consecuencia inmediata de lo anterior fue la siguiente pregunta: ¿Por qué la figura de Enrique de Villena (traductor de Dante, de la *Segunda Retórica*, autor del *Arte de trovar*), con su panegírico por la Providencia, tan hiperbólico, tan atrevido, que ocupa sólo la parte alta de la rueda del presente en el círculo del Sol (el cuarto, el que ocupa una posición central y por eso relevante en la esférica y concéntrica "mundana machina": 3-1-3) o sea, el de la Prudencia, de la *Sapientia*? ¿Se podía relacionar —y hasta qué punto— con lo visual y la memoria? ¿Por qué el "yo" delega su voz a la Providencia como si a ella le perteneciera cantar "al claro padre" (estr. 127a)? Del mismo modo, me interrogué sobre la alabanza de Luna también enunciada por la misma Providencia y no por el "yo" poético.

LA MEMORIA Y LA FINALIDAD DEL *LABERINTO*

Nadie pone en duda el fin didáctico de la obra. Hernán Núñez bien lo expuso en su glosa a la estrofa 81: "endereza la obra al rey dándole útiles y provechosos consejos para que tenga bien governado su reyno" (99). Las exhortaciones a Juan II que clausuran cada círculo revelan explícita-

mente, pues, la función del discurso poético aun cuando tal objetivo no es nada legible en las primeras estrofas o en la dedicatoria. Lo que sí es interesante en ellas, como ya lo señalamos más arriba, es la justificación que da el poeta de su empresa: dar memoria de los hechos para que no caigan en el olvido. Sin embargo, la reiteración señala una voluntad evidente de cantar no tanto lo pasado como lo presente (estr. 3-4). Parece, pues, como si la recepción que tuvo Hernán Núñez de la obra tuviera que ver con la intención de Mena de dar memoria de "las grandes fazañas de nuestros señores".

Bien sabemos que desde siempre el conocimiento del pasado es necesario para aclarar el presente y gobernarse en el futuro. Tener memoria de los hechos pasados o presentes es, pues, fundamental y la función del poeta en la colectividad es esencial. Por eso, es mi propósito el siguiente: tratar de ver cómo el poeta intentó transmitir esta memoria. Y opino que Mena se valió de distintos recursos en que sobresalen esencialmente los puntos más arriba apuntados.

LA MEMORIA: EL TRASFONDO FILOSÓFICO Y TEOLÓGICO

El pensamiento del siglo XV embelesado por el redescubrimiento de los Antiguos y empapado en ellos, pero respetuoso de la teología cristiana intenta una síntesis de los pensamientos filosóficos griegos —entre los que sobresalen Platón y Aristóteles— y de las llamadas *Prima et Seconda Rhetorica* de Tulio, de las escrituras patrísticas y, sobre todo, de la *Summa theologiae* de santo Tomás de Aquino.

Es importante hacer constar el interés que todos prestan a la memoria. Ésta es parte de la virtud cardinal más preciada de todas, la Prudencia. Cicerón, en su *De inventione* (II, LIII) la dividía en tres partes: *memoria*, *intelligentia*, *providentia* como lo hacía el *Ad Herennium* que se creía erróneamente escrito por su misma mano por lo que el título que se les daba de *Prima* y *Seconda Rhetorica de Tulio*. Alberto Magno coincide en el *De bono* con esta división tripartita (cap. XXVIII).

Por otra parte, es para san Agustín, con la inteligencia y la voluntad una de las tres facultades del alma, uno de los principales instrumentos de la teología trinitaria. Según santo Tomás, la educación de la memoria es una actividad virtuosa ya que le permite al cristiano memorizar las virtudes y los vicios.

Respecto a ella el *Breviloquium* (III, § 2, V) explica:

> La operación de la memoria es retener y hacer presentes no sólo las cosas presentes, corporales y temporales, sino también las sucesivas, las sencillas y sempiternas. La memoria retiene las cosas pasadas por la memoración, las cosas presentes por la recepción, y las futuras por la previsión.[2]

En el *De bono*, Alberto Magno afirma siguiendo a Cicerón y el *Ad Herennium* que es necesario utilizar imágenes particularmente llamativas para que impresionen el alma del hombre pues sin ellas las ideas morales y éticas no permanecen en el alma, y su conclusión no deja de ser interesante: "Por eso decimos que de todas las cosas que entran en la Prudencia, es la memoria la más necesaria, pues de las cosas pasadas nos dirigimos hacia las presentes y futuras y no al contrario" (*De bono*, "Solución, punto 20").

En cuanto a santo Tomás en su comentario del *De memoria et reminiscentia* de Aristóteles opina también que "Nihil potest homo intelligere sine phantasmate": "[...] el hombre no puede entender sin imágenes, siendo la imagen un simulacro de algo corporal [...] y si queremos recordar más fácilmente nociones inteligibles, las debemos vincular con una especie de imagen como lo enseña Tulio en su *Retorica*", y privilegia el orden en la memoria: "enseña Tulio en su *Retorica* que para recordar fácilmente hay que imaginar una sucesión de lugares en los que distribuimos en un cierto orden las imágenes que queremos recordar".

Por fin, recupera parte de las ideas de Alberto Magno, más arriba citadas, formulándolas así:

---

[2] Las traducciones son mías.

> Es necesario inventar símbolos e imágenes porque el alma no entiende fácilmente las intenciones sencillas y espirituales a menos de que estén vinculadas con unos símbolos corporales y eso porque la facultad humana de conocimiento es más fuerte respecto a las cosas sensibles.

Pues bien, estoy convencida de que Mena utiliza para el *Laberinto de Fortuna* los preceptos de Aristóteles, de Cicerón y del *Ad Herennium* recuperados y adaptados luego por los Doctores de la Iglesia y de que sus imágenes situadas en lugares ordenados y progresivos corresponden con el fin didáctico de la obra —perfectamente legible en la época para los comentaristas— y de que, para situarlas dentro de una terminología cristiana, santo Tomás las calificaría de *intentiones*.

LA IMAGEN DE LA PROVIDENCIA, *UT PICTURA POESIS*

Consideremos, pues, entre los puntos más arriba citados, esta misma Providencia.

En un primer tiempo queda el lector fuertemente impresionado por la imagen de la Providencia que se le aparece al "yo" poético después de desgarrarse la nube cegadora. La visión es la de una doncella que provoca a amor por su hermosura. Pero volvamos a la imagen que nos da de ella el "yo" en la estrofa 20:

> e resta en el medio, cubierta de flores,
> una donzella tan mucho fermosa
> que ante su gesto es loco quien osa
> otras beldades loar de mayores.
>
> (estr. 20e-h)

Estos versos son tanto más llamativos que nos situamos en una obra carente de un marco narrativo ameno, de plasticidad sensual, de armonía con la naturaleza inmediata (correr del agua, canto de los pájaros,

etc.) Y, quizá, para mejor ilustrar lo que se viene diciendo aquí, sea conveniente valerse ahora de una comparación pictórica aunque algo anacrónica: estos versos podrían evocar el famoso cuadro de Boticcelli, la *Primavera*, (ca. 1478), hermosa doncella también rodeada de flores que permanece grabada en nuestra memoria gracias a su impacto visual. O sea, la imagen de la que se presentará más adelante como la Divina Providencia, hermosa en extremo, resulta inolvidable. Si el "yo poético" la ve en calidad de aparición, el lector no puede permanecer insensible ante su retrato pintado con un énfasis hiperbólico: "tan mucho fermosa", "es loco quien osa / otras beldades loar de mayores". La imagen de la clara visión deslumbra.[3] Parece ser el propósito del autor, al enfatizar la belleza de la visión, apelar también a la imaginación del destinatario de la obra, o sea, al rey quien ha de ser el primer receptor del mensaje. Esta bella imagen de la Providencia provoca amor, pero virtuoso, pues la copla siguiente viene matizando, como apaciguándole, el violento sentimiento que, en un primer momento, inspiró al "yo":

> más provocava a bueno e honesto
> la gravedat del su claro gesto
> que non por amores a ser requerida.
>
> (estr. 21f-h)

Explícitamente rechaza el "yo" el amor impuro y nos orienta hacia una interpretación de lo estético como ético. Vía que no debemos desdeñar.

La fuerza de la imagen es tal, pues, que parece como si Mena quisiera llamar la atención sobre la que es la verdadera protagonista del poema

---

[3] Lo mismo que la belleza de la amada deslumbra al enamorado. No distamos mucho aquí de la semántica propia de la lírica cancioneril y del código utilizado para describir a la "sin par". No cabe olvidar que Juan de Mena fue también un poeta cancioneril calificado positivamente más tarde por Valdés de "singular". De cierto modo también podríamos decir que Mena presenta a la que será su guía como Dante presentaba a su guía Beatrice.

alegórico a fin de que la hermosa aparición quede en el alma impresionada. Lo que corresponde exactamente con la definición que da santo Tomás de la *intentio*. A lo largo de este recorrido que pasa por la descripción de la Tierra hasta el último de los círculos planetarios, la Providencia está en calidad de guía siempre presente y es aquella imagen que al final se esfuma la que impresiona por su clarividencia, sabiduría y profecías. El papel que desarrolla a lo largo del *Laberinto* resulta amplificado por la descripción previa de su belleza. Y resulta imposible a quien leyere las estrofas prescindir de ella en esta obra desprovista de amenidad plástica. El interés se focaliza sobre ella aun cuando es lo épico lo que parece prevalecer. El poema se clausura y el receptor sigue pensando en aquella Providencia que desveló parte del futuro. Hay que preguntarse por qué esta imagen de la Providencia es de tan extrema hermosura y permanece en la mente como pintura. Si relacionamos esta imagen sensible de la Providencia con lo ya dicho más arriba por los Padres de la Iglesia, aparece como un "fantasmasta", un símbolo corporal mayor que el lector/rey debe siempre tener en la memoria pues es ella la que guía al "yo" poético, lo ordena todo, y afirma por mando divino su confianza en el porvenir regio. Es una de esas antiguas *imagines agentes* evocada en la *Prima et Seconda Rhetorica* de Tulio pero cristianizada. Provoca a amor, pero al amor de Dios. Es la Divina Providencia de la Fe católica que le enseña al rey, por medio del "yo", el camino que conviene seguir y a la que nunca debe olvidar.

UN SISTEMA DE MEMORIA: LA IMAGEN DE LA PROVIDENCIA, LOS SÍMBOLOS CORPORALES Y LOS SIETE PLANETAS

El mismo "yo" poético, antes de entablar la conversación con la aparición, la presenta como "mensajera" (estr. 21c). Efectivamente su papel relevante a lo largo del recorrido poético que es el *Laberinto* quedará totalmente aclarado al final cuando, después de desvelar parte del futuro inmediato de Juan II, explicitará el "yo" que aquélla:

la qual vos ministra por mando divino
fuerça, corage, valor e prudençia

(estr. 297cd)

No olvidemos por otra parte que es ella quien se presenta como "divina me puedes llamar Providencia" (estr. 23h) y refiere "al más que perfeto" (estr. 26h). Ella es "[...] la governadora / e la medianera de aqueste grant mundo" (estr. 24ef). Está en todas partes y sigue tres artes (estr. 23bc):

las cosas presentes hordeno en essençia
e las por venir dispongo a mi guisa,
las fechas revelo; [...]

(estr. 23e-g)

La relación que mantiene la hermosa doncella con el pasado, el presente y el futuro resulta obvia. Tal explicación parece suficiente para introducir en la estrofa 56 la visión de las tres grandes ruedas cuya función explicitará la misma Providencia en tres estrofas porque a ella sola le corresponde hacerlo.

La Providencia revela las cosas pasadas, ordena las presentes y dispone las futuras. La descripción de la rueda del pasado y de la del presente que no deja de moverse por girarla las tres Parcas (estr. 71) forman pues, desde la estrofa 61 hasta la estrofa 269, o sea, hasta el final del círculo de Saturno, la mayor parte del *Laberinto*. El futuro inmediato corresponde a la Providencia, quien en su profecía anuncia la grandeza de Juan II que oscurecerá la de sus antepasados.

La relación de la Providencia con el Tiempo y pues con la memoria es fundamental.

El aspecto ético va cobrando, con cada uno de los siete círculos, más fuerza. Es gracias a la Providencia como el poeta llega a dar memoria de los fechos a través de la visión de personajes ejemplares. Lo mismo, tales ejemplos permiten ilustrar memorizándolos el camino que conviene seguir o huir y funcionan como imágenes de memoria represen-

tando los vicios y las virtudes según están en lo alto o bajo. Los tópicos trillados de la literatura medieval sacados de la Antigüedad no sirven aquí sino para rebajar o enaltecer el Bien y el Mal enderezando al rey, impresionado por las imágenes, a escoger el buen camino. Y la elección de los siete círculos concéntricos que corresponden con sendos planetas no sirve sino para localizar más fácilmente los vicios y virtudes. Es éste otro tópico medieval que funciona como sistema de memoria. Los siete planetas son otros tantos lugares que permiten memorizar fácilmente las ideas espirituales esenciales: las virtudes cardinales y los vicios mayores. En efecto, una vez entendida la clara y ordenada arquitectura que ofrece el sistema tolemaico, vamos progresando en el *Laberinto* porque sabemos que a la Luna le sigue Mercurio, luego, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno y que cada uno, según la astrología, influye en el hombre (estr. 67-68). El orden de los planetas ofrece, pues, un orden fácil de representarse y recordar. Basta rellenarlo luego con los ejemplos o imágenes simbólicas seleccionados. Así es como opino que aquí también utilizó Mena lo preconizado por Aristóteles en el *De memoria et resminiscentia* y luego fue adaptado a fines éticos por santo Tomás en la *Summa Teologiae*. Los ejemplos que simbolizan las virtudes y los vicios han venido a ser símbolos corporales moralizados que permiten recordar mejor, impresionando fuertemente el alma, las *intentiones* espirituales de la Iglesia. O sea, el *Laberinto* a través de las reglas sobre la memoria viene a ser también un manual del buen príncipe, un *Regimiento de príncipe* cristiano.

EL ARTIFICIO DE LAS TRES RUEDAS Y LOS SÍMBOLOS CORPORALES DEL PRESENTE

Consideremos el artificio de las tres ruedas. Conviene relacionarlo, pues, con las "tres artes" que sigue la Providencia y con el Tiempo simbolizado por el círculo. La Providencia cuya función se aclara —como ya dije—, al actuar también en calidad de *pro-videntia*

profética (véase Maurizi, "'La visiva potençia'", 147-150) desempeña a todas luces un papel fundamental vinculado con la memoria. Entre los griegos quien cumple la misma función es Mnémosuné de la que Hesiodo dice que revela lo que es, lo que ha de ser y lo que fue. Y me remito a lo que decía al principio: el poeta quiere dar memoria de los fechos presentes tan memorables como los pasados porque "yazen en tinieblas". Tal propósito, como vimos, no se puede cumplir sin el permiso y la ayuda de la Providencia que lo gobierna todo (estr. 24). Sin embargo, el desarrollo que adquieren los ejemplos de la rueda del presente no deja de llamar la atención pues se trata de un presente inmediato, conocido de los cortesanos y del rey, más poderoso que el pasado cuyo prestigio se debe al peso de las *auctoritates*. En la rueda del presente, el círculo de la Luna presenta las imágenes de las tres reinas ilustres que señorean en la época de Juan II; en el círculo de Marte, épico por excelencia, no es la grandeza del pasado la que sobresale con sus dos estrofas sino la del presente inmediato con sus 64 estrofas que remiten al tiempo del rey presente; en el círculo de Febo sólo señorea Villena entre los sabios españoles y en el de Saturno, Álvaro de Luna; todos conocidos, familiares y privados de Juan II. Los ejemplos modernos, símbolos corporales, sacan de su aspecto reciente su fuerza persuasiva. Habría mucho que decir sobre las "intenciones sencillas y espirituales"[4] que contiene la rueda del presente y cabría relacionarlas también con esta segunda parte de la prudencia: la *intelligentia* que permite el acceso a la *pro-videntia*. O sea, el orden elegido por Mena es lógico: sólo el paso de la rueda del pasado a la del presente con sus imágenes corporales humanas permite acceder al futuro, a las profecías de la *Providentia*. Al rey le conviene después usar de la virtud de Prudencia utilizando sus tres partes: *Memoria*, *Intelligentia*, *Providentia*. Bien puede ser tal exhortación espiritual representada por las imágenes visuales de las tres ruedas.

---

[4] Véase lo dicho en el apartado sobre santo Tomás de Aquino.

UNA EXALTACIÓN DE LA PRUDENCIA

Si consideramos ahora los distintos lugares por los que se espacia la vista del "yo" en su incesante vaivén entre la rueda del pasado y la del presente nos damos cuenta de que la virtud de prudencia está omnipresente en el discurso por estar el pasado, inmediato o no, en la base de la visión alegórica. Santo Tomás de Aquino en su *Summa Theologiae* afirma que la prudencia utiliza la experiencia del pasado para prever el porvenir (II, II *quaestio* XLIX). Las exhortaciones al rey encarecen todas la virtud de prudencia a partir de los ejemplos humanos visualizados en lo alto o bajo de los círculos de las dos ruedas en la medida en que la memoria sirve para entender los acontecimientos y actuar con prudencia.

Por lo que se puede considerar que la exaltación de las figuras de Villena y Luna en la obra corresponden con la intención ética del poema. Estos dos hombres serían, respecto a la Corte real, unos parangones de la virtud cardinal de *Prudentia* aunque cabe matizar que aquélla puede ser considerada como *sapientia* o como *phronésis*, según la definición que da de ella Aristóteles en la *Ética Nicomaquea*. Así es como, siguiendo al Filósofo, Villena, en el círculo de Febo, del Sol, representaría la Prudencia como *Sapientia* como *sophia* y Álvaro de Luna, en el círculo de Saturno, sería otro dechado de la Prudencia como *phronésis* o sea sabiduría práctica, prudencia como modo de regirse a sí mismo.

Concluiré diciendo que Mena, como sus coetáneos, se vale de todos los conocimientos de su tiempo. Bien sabemos que construye su relato a partir de distintos materiales escogiendo el que mejor le parece convenir. No creo que haya que buscar en el *Laberinto* una fuente única, una lógica absoluta y eso a cualquier precio. Muy al contrario hay que ver en éste una amalgama, un afán de conocimiento, un embeleso por los clásicos, muy típicos de su época. El acervo cultural grecolatino respetable y respetado por representar a las autoridades es localizable en toda la obra. Sin embargo, el pensamiento cristiano de san Agustín y santo Tomás, esencialmente, integra los principios tanto del Filósofo como de Tulio. Así es como la imagen de la Providencia se inserta en Mena en

un trasfondo tanto teológico como filosófico, que revela la influencia grecolatina y patrística; lo mismo para esta suma de ejemplos, símbolos corporales, *phantasmatae* indispensables para mejor memorizar los principios espirituales cristianos y el regimiento cristiano del reino. Quizá sea porque se acoge a tantas y tan diversas fuentes por lo que, para nosotros, lectores de fines de este siglo, se desprende del *Laberinto* un pensamiento algo confuso y no logrado del todo pero tan representativo de su tiempo.

En cualquier caso, el *Laberinto* sí parece ofrecer una mnemónica cuya meta es la de auxiliar a la memoria, o dicho de otro modo cuya finalidad es en el destinatario la rememoración de las virtudes y vicios gracias a una técnica de lugares e imágenes de gran impacto visual que impresionen la memoria. Este sistema por supuesto no dista mucho del sistema utilizado por los predicadores en sus sermones y sería interesante un estudio comparativo de ambos.

BIBLIOGRAFÍA[5]

Ad Herenium, introd. de Caplan, Londres: Loeb, 1954.

ALBERTO MAGNO, *De bono*, en *Opera*, Paris, 1890-1899.

ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, trad. de A. Gómez Robledo, México: UNAM, 1983.

— *De memoria et reminiscentia*, en *Oeuvres et Commentaires*, Berlin: Bekker, 1957.

AUBENQUE, P., *La prudence chez Aristote*, Paris: PUF, 1963.

BRÉHIER, E., *Histoire de la philosophie, I Antiquité et Moyen Age*, Paris: Quadrige, 1985.

CICERÓN, *Ad Herennium*, en *Oeuvres complétes*, t. I, 2éme partie, Paris, 1827.

— *De inventione*, ed. de H. Bonerque, Paris: Garnier, 1957.

[5] Agradezco a *Medievalia* el haberme señalado al final de las VIII Jornadas de septiembre 2000 la existencia del trabajo de Mary Carruthers (*The craft of thought. meditation. Rhetoric and the making of images*, 1998) y del que no podía tener conocimiento al momento de escribir estas páginas en 1998.

CICERÓN, *De oratore*, ed. de E. Courbaud, Paris: Les Belles Lettres, 1967.

Encyclopédie Philosophique Universelle, t. I-II, Paris: PUF, 1990.

LE GOFF, JACQUES, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris: Seuil, 1985.

MAURIZI, FRANÇOISE, "'La visiva potençia' en el *Laberinto de Fortuna*", en F. Maurizi, (ed.), *El* Laberinto de Fortuna *de Juan de Mena. Actes du Colloque International*, Paris: Editions du temps, 1998, 147-157.

MENA, JUAN DE, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de Carla de Nigris, Barcelona: Crítica, 1994.

SOLIGNAC, A., "La tradition augustienne de la *memoria* au Moyen Age", en *Dictionnaire Spirituel*, X, 1978, 999-1002.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Teologiae*, ed. de R. M. Spiazzi, Turín-Roma: Mariettit, 1949.

Motivos cómicos en la primera parte del *Corbacho*

Graciela Cándano Fierro
Universidad Nacional Autónoma de México

Compuesta hacia 1438, el *Corbacho* es una obra esencialmente didáctica, moralista, de índole más discursiva que narrativa, con pretensiones de ser un correctivo para la creciente descomposición de las costumbres, y, en particular, tiene como objetivo alejar a los hombres del amor mundano y aproximarlos al amor divino.[1] Por otra parte, en la *Reprobación del loco amor* —que es otro de sus títulos— campea una profunda y objetiva sátira, muy en la veta de la Edad Media.

En relación con el asunto que me preocupa: la comicidad —o las fuentes y motivos de risa— y la amenidad que pudieran encontrarse en la Primera Parte del *Corbacho*, señala González Muela, el editor de una de las versiones que aquí se estudian (refiriéndose a la obra en general), que: "Nos sorprende la ausencia de flexibilidad y buen humor, o sano humor [...] aunque sin duda podemos subrayar en el texto más de un rasgo zumbón o socarrón, y grosero" (ed. de *El Corbacho*, 11).[2] Este crítico manifiesta, además, su recelo con respecto al tono de arrepentimiento de la parte final del libro, y se pregunta: "¿Se arrepiente en bro-

[1] Se trata de un sermón verosímilmente pensado para ser leído, según Lomax, ya sea "en silencio para uno mismo o en voz alta a un grupo de oyentes" ("Reforma de la Iglesia", 184).

[2] Más adelante, aunque sin referirse propiamente a lo que pudiera mover a risa, González Muela reconoce que Alfonso Martínez de Toledo "sabe dar gracia literaria a sus moralidades" (ed. de *El Corbacho*, 28).

ma, o para dejar al lector la libertad y responsabilidad de juicio?".[3] Una opinión semejante a la de González Muela es la de José Luis Alborg, quien afirma que, tras su rico lenguaje, el arcipreste esconde a un clérigo sermoneador, de actitud intransigentemente adusta, ausente de tolerancia y de humor (*Historia de la literatura*, 444-445). Por su parte, Dámaso Alonso, cuando se refiere a ciertos diálogos intensos relativos a los hombres coléricos, asevera que no sirven a ningún propósito de narrar "cuentos chuscos, sino a reflejar los movimientos afectivos del alma" ("El arcipreste de Talavera", 420). Estos y otros juicios similares nos advierten sobre una obra carente del sentido del humor, poco graciosa, aunque no exenta de traviesas ironías y de ácidos elementos burlescos, abiertos o solapados, así como de una ordinariez evidente. No falta otro tipo de opiniones, las que no obstante reconocer la comicidad que hay en la parte narrativa de la obra, aclaran que ésta en general lindaría más bien con lo grotesco. Empero, los cristales a través de los cuales he analizado la obra de Martínez de Toledo me han revelado muy diferentes y hasta antitéticos mundos.[4] El instrumento fundamental de que me valgo para determinar la posible comicidad que hubiere en la Primera Parte del *Corbacho* es una *Tabla de motivos cómicos* —de mi autoría— que puede revisarse en el Apéndice de este trabajo.

Por comodidad, pude haber elegido para hacer este análisis la Segunda Parte, ya que ha sido el blanco tradicional de los estudiosos de esta obra en virtud de su singular, lozano y opulento lenguaje, anticipador del sobresaliente arte realista español, así como por la profusión de sus *exempla*. Sin embargo, es un reto estudiar la Primera Parte, pues, aunque ha sido poco o nulamente examinada —debido a que está construi-

---

[3] Aunque no lo dice tajantemente, deja entrever la posibilidad de que la *Demanda* sea un capítulo interpolado posteriormente, escrito por otro autor.

[4] Considero que, efectivamente —como señala Gerli—, el arcipreste nos solaza a menudo con una indudable comicidad carnavalesca, mas este trabajo constituye el primer acercamiento (próximamente presentaré la obra completa) que tiende a la demostración de que la comicidad satírica, burlesca, escarnecedora, también es abundante y cardinal en el *Corbacho*.

da, en gran medida, a partir del modelo del catecismo cristiano (circunstancia que crea la idea de que se trata de un *serio* tratado moral[5] o de una larga y *grave* homilía contra la lujuria)—,[6] contiene, sin embargo, diversos trozos que, como veremos, conducen a la risa íntima, reflexiva, o francamente abierta (al menos, me conducen a mí, a partir del estudio de la obra completa que estoy realizando por divertidos rumbos).

REPRESENTACIONES

Para empezar, encuentro en la Primera Parte un adecuado uso de la retórica en ciertas indirectas y semejanzas graciosas basadas, más que nada, en la rica tradición refranesca peninsular que substituye (representa) a la frecuentemente insípida realidad con sentencias y adagios ya ingeniosos, ya chuscos, que salpican de innegable salero al sermón. Ejemplos de este humor popular, encontrados en el capítulo III —que trata acerca de lo engañoso que es el amor de la mujer—, son los siguientes "Motivos Cómicos":[7]

B1. Alusión graciosa

Un tema muy caro a nuestro arcipreste es el de las nefastas consecuencias que entraña el amar a las mujeres; sobre ello advierte que el hombre

---

[5] Y más cuando toda la obra en su conjunto puede verse como una transposición nativa de los ensayos que, sobre la sabiduría clásica, propalaron los primeros doctores de la Iglesia.

[6] Entre toda la bibliografía consultada, sólo Marcela Ciceri repara, por ejemplo, en cierto "enamorado orgulloso" de esta Primera Parte (al que me referiré más adelante), pero desde un punto de vista diferente al de lo irrisorio que pueda tener: más que como un personaje cómico, lo contempla como un tipo ejemplar que es desenmascarado por el arcipreste para señalarlo públicamente cual modelo que debe evitarse ("El lenguaje del cuerpo", 350). Comparto plenamente su observación.

[7] Estos "Motivos Cómicos" y los que se ejemplifican a continuación se expresan de acuerdo a las nomenclaturas expuestas en la *Tabla de motivos cómicos* del Apéndice, y se detallan en orden alfanumérico.

debe tomar decisiones radicales, y no como las que enseguida se expresan:

> "Oy, mañana me enmendaré; de tal viçio me quitaré". Así que de cras en cras[8] vase el triste a Sathanás...
>
> (*El Corbacho*, 73)[9]

lo cual es pariente de: "No dejes para mañana lo puedas hacer hoy". Y tenemos esta otra indirecta:

> Vídose el perro en bragas de cerro; e non conosçió a su compañero.[10] (108).

Aquí alude el autor, obviamente, a la persona próspera (más que nada del sexo femenino) que desdeña, fingiendo desconocerlo, al que era su igual.

B2. Símil gracioso

Cuando las mujeres tienen amantes clandestinos, los fuerzan a ser discretos so pena de acabar con la relación, de ahí...

> ...que estos tales [los amantes], quando las han [a las mujeres que no deben comprometer], callan como negra en vaño [...] (105).

Es decir, los hombres prudentes no hablan de sus amantes del mismo modo que las mujeres negras —que no pueden lavar su color— tratan de pasar desapercibidas, silenciosas, en el baño.

---

[8] De mañana en mañana.

[9] Cito por la edición de Michael Gerli de *El Arcipreste de Talavera o Corbacho*, indicando solamente el número de página entre paréntesis.

[10] Viéndose un perro vestido con elegantes calzones anchos, menosprecia al can que lo acompaña en sus correrías. Este mismo refrán aparece incompleto en *El Quijote* (II, 50) y también lo utiliza el Marqués de Santillana.

Y aún hay otro símil que me parece jocoso:

> [...] e aunque se cubra de paño de oro nin se arree como emperador, non le está lo que trahe sinón como cosa emprestada, o como asno en justa o torneo; (108).

En otras palabras: "Aunque la mona se vista de seda, mona se queda".[11] Los dichos agudos que he reseñado constituyen una de las fuentes de inspiración con las que el arcipreste consigue, pródigamente, verter en su obra la preciosa mina del habla popular de su época.

Mas este singular escritor hace uso —en la supuestamente grave Primera Parte— de una figura retórica más, ya no procedente de una perspicaz rebusca refranera sino de su propia cosecha: la exageración, la representación intensificada de las personas, cosas o hechos. Su vigorosa y festiva desmesura se observará a lo largo de todo el libro, desbordando con su imaginación y prodigalidad los cauces de la lengua y la expresión cultas.

B7. Hipérbole graciosa

Refiriéndose a la lujuria, dice el arcipreste:

> E como los otros pecados de su naturaleza maten el alma, éste, empero [...]: primeramente face la vista perder, e menguar el olor de las narizes natural, quel ombre apenas huele como solía [...]; casi el oír fallesce, que parésçele como que oye abejones en el oreja... (73).[12]

---

[11] Tal vez sea digna de mencionarse esta otra comparación, que también tiene su gracia: "Dos cosas son de notar: nin nunca fembra farta de bienes se vido, nin beodo farto de vino..." (109).

[12] Y el exceso prosigue: "las manos e todo el cuerpo pierden todo su exersycio que tenían e comiençan a temblar". En lo sucesivo deberé, como en este caso, citar en el cuerpo del trabajo sólo las fracciones de los párrafos que reflejen esencialmente el Motivo Cómico en cuestión.

UNA OBSCENIDAD

En otro tenor, *Arcipreste de Talavera* es una obra que también presenta, sin llegar a lo carnavalizado, algunos pasajes de un nivel de obscenidad jocosa incomparable con el de las versiones castellanas de los textos didácticos de origen oriental, o de las colecciones de *exempla* ya escritas y creadas en romance —al menos una buena parte de ellas— por autores peninsulares. Sólo la versión árabe de *Calila e Dimna* y la hebrea de *Sendebar* contienen escenas sicalípticas como las que, ocasionalmente, aquí se hallan.

C4.3 Obscenidades

Perorando acerca de cómo el loco amor "*traspasa*" el quinto mandamiento (no matarás), el arcipreste hace de nuestro conocimiento la siguiente anécdota: una mujer, herida por la deslealtad de su amante, decide mutilar los genitales de éste. Para lograr tal fin lo engaña y lo lleva, como siempre, a su cama; entonces...

> ...ella, desque vido esto, tomógelo en la mano [el pene] riendo e jugando, e, quando vido que era ora, bolvió la otra mano facia los almadraques[13] e cortógelo todo con la navaja (118-119).

Según confiesa el autor, fue testigo de los criminales hechos que ocurren en el pasado *exemplum*. Éste y otros recuerdos personales vividos en Tortosa, Barcelona y otras partes de Cataluña son narrados por Martínez de Toledo con poca fortuna estilística.[14] He condensado el largo relato y sólo cito una parte del final porque no es el fuerte del arcipreste el género de los cuentos cortos, a los que escribe con menos gallardía que sus diálogos, monólogos y descripciones de costumbres

[13] Colchones.

[14] El arcipreste vivió, además de en Castilla y Cataluña, en Italia, donde entró en contacto con el pujante humanismo.

(llegando en varios de ellos al encogido extremo del esbozo y la adustez). Lo trascendente en tales *exempla*, en general, de ningún modo es el estilo, sino el tema, el asunto o defecto que denuncia el moralista.

AUTOMATISMOS

El bachiller en decretos[15] se solaza también dejando ver algunas reacciones humanas que mueven a risa derivadas de los actos mecánicos e inflexibles provenientes de la inercia física o psicológica, o sea, de los tics, guiños, muecas, gestos, acciones rutinarias, parálisis, mudeces, etc., en cuanto a lo físico, y de la distracción, los defectos o los vicios en lo que respecta a lo psíquico. Aspectos como la edad, la raza, el idioma o la nacionalidad, igualmente provocan reacciones maquinales en el ser humano como producto de su naturaleza intrínseca.

D1.1 Movimientos de autómata

Haciendo alusión a que el desordenado amor conduce al primero de los siete pecados capitales, la soberbia, el arcipreste llama la atención sobre el hecho de que un hombre muy enamorado y altivo no puede evitar hablar pomposamente, y se le descubre...

> [...] faziendo gestos e continençias de sí quando favla, alçándose de puntas de pies, estendiendo el cuello, alçando las çejas en aquella ora de aquella eloquençia e arrogancia, abaxándolas quando le dizen o fazen cosa que non le venga de aire [...] (126-127).

D1.2 Inmovilidad de autómata

El galán de los gestos involuntarios del ejemplo anterior lleva en el cerebro a su dama con tan gran obsesión que, obnubilado por unos instantes, parece una estatua ecuestre:

[15] Así se presenta a sí mismo Martínez de Toledo en el prólogo de su obra.

> muy estirado sobre su silla, estrechamente ceñido, tiesto, yerto como palo, las piernas estendidas, trochando los pies en los estribos [...] (127).

He aquí otros dos automatismos que he considerado poseen un mínimo de gracia y que nuestro autor expresa, en relación con la avaricia de las mujeres, de modo sentencioso:

D1.3 Automatismo por naturaleza y A2.5 Autodelación involuntaria

Añado aquí la "Autodelación involuntaria" porque los personajes que protagonizan los actos maquinales que siguen no pueden soslayar el delatarse como lo que, en realidad, son:

> Pero es verdad quel fijo de la cabra una ora ha de balar, e el asno fijo de asno ha de rebuznar, pues naturalmente le viene, (108).

Como le viene al hombre villano —que finge ser caballero— exhibir, más temprano que tarde, e inevitablemente, su verdadero origen.[16]

D1.5 Automatismo por vicios y defectos del carácter

Bordando sobre el tema de que las mujeres son codiciosas y exigen que sus amantes las colmen de riquezas y atenciones, mientras que ellas no dan a cambio ni una baratija, encontramos lo siguiente en el Capítulo XVIII:

> Pero si a muger pides valía de un alfiler [...] non le verás la cara buena de diez o veinte días (107).

La moraleja es: pídele algo material a una dueña y, "automáticamente", se pondrá de mal talante (y no te dará nada).

[16] Naturalmente, aquí también se observa un "Símil gracioso".

INVERSIÓN

También he encontrado en la Primera Parte del *Corbacho* la transposición de situaciones o de papeles, y una en la que gozamos viendo que, como efecto de la acción de un transgresor o como consecuencia de la casualidad, un personaje tonto —o a una mala persona— queda en ridículo.

F. Inversión

La magnitud del engaño o lo ingenioso de la trampa con que se logra la trabucación de papeles es uno de los factores esenciales para que el episodio de inversión mueva a risa. Por ejemplo, el arcipreste advierte al oyente o lector, entre otras cosas, que si se casa con una mujer hedonista y pierde su salud, ésta lo repudiará, e incluso será capaz de recurrir a la calumnia —la que muestra el reverso de la realidad— con tal de humillarlo; entonces el arcipreste le indica al lector (estableciendo un diálogo con éste, como lo hace a lo largo de todo el libro) lo siguiente:

> que non tiene logar de te complazer como solía [la esposa del hipotético lector a éste] [...], ya non te puede fablar a puerta nin ventana... (107).

Cuando que el que no puede "*retoçar*" es él y ella la que le ha hecho "la ley del hielo".

PERSONAJES

De igual manera que en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel (una de las fuentes de ciertos *exempla* que presenta Alfonso Martínez de Toledo, aunque notoriamente menos bien narrados), en el *Corbacho* se muestra una interesante gama de personajes graciosos, entre los cuales se destacan, inicialmente, el que no sintoniza en un momento dado con la sociedad, con las reglas y costumbres de su tiempo; el que en

virtud de sus actos, dichos o gestos pierde la dignidad: hace el ridículo. En esta ocasión, todos serán víctimas de las mujeres y perderán su saber por amarlas.

H2. El ridículo

El primer personaje irrisorio que debe ser destacado es el mismísimo Aristóteles. Véase si no:

> ¿E demás Aristótiles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca e silla en el cuerpo, çinchado como bestia asnal, e ella, la su coamante, de suso cavalgando, dándole con unas correas en las ancas? (99).

El siguiente burlado es el propio Virgilio,

> [...] que estuvo en Roma colgado de una torre a una ventana, a vista de todo el pueblo romano, sólo por dezir e porfiar que su saber era tan grande que muger en el mundo non le podría engañar [...] (100).

Situación que el poeta se ganó precisamente debido a una trampa que le tendió una fémina.

El arcipreste aprovecha estas dos leyendas cómicas, ya tópicas, en las que se hace caer en las garras (y en las redes, como se verá enseguida) del amor, de la lujuria, del amor desenfrenado, del loco amor... de la mujer, a seres tan respetables como Aristóteles y Virgilio.

Otro hazmerreír de esta clase es un triste émulo muy posterior de Virgilio, Mosén Bernard, quien, engatusado por una dama, fue atrapado cómicamente en una red,

> e así quedó allí colgado fasta otro día en la tarde que le levaron de allí sin comer nin bever. E todo el pueblo de la çibdad e fuera de ella [...] le vinieron a ver allí, adonde estava en jubón, como Virgilio, colgado (103).

H8. El fanfarrón

El último personaje cómico de la Primera Parte es un jactancioso; el clásico individuo que alardea y crea sobre sí demasiada apariencia y hojarasca. Veamos.

Un donjuán no se tienta el corazón para jurar el nombre de Dios en vano (segundo mandamiento) y se jacta de poder brindar grandes dones a su futura seducida:

> [...] Faz, señora, lo que te digo sobre mi conçiençia. Luego te daré paños e te daré joyas, te daré florines e doblas; te faré reina, que a todas tus parientas e vezinas faré que te vengan a mirar (112).

* * *

En fin, el aplicar la *Tabla de motivos cómicos* me ha permitido descubrir, no sólo flexibilidad y buen humor en la pluma y recopilaciones del arcipreste de Talavera, sino gran libertad estilística y franca amenidad y aun comicidad voluntaria en no pocos (17) de los pasajes de la Primera Parte, de aquella que hasta Menéndez Pelayo, uno de sus más eminentes y entusiastas apologistas, desestima por juzgarla cardinalmente moralista, inspirada "al parecer en un opúsculo de Gersón sobre el amor a Dios y la reprobación del amor mundano" (*Orígenes de la novela*, 181).

Apéndice

La *Tabla de motivos cómicos* que presento a continuación es el resultado del análisis de los planteamientos teóricos de diversos pensadores sobre el tema de la risa, tales como Henri Bergson, Sigmund Freud, Mijaíl Bajtín, Philippe Ménard y Aristóteles, entre otros. Como es imposible sintetizar en unas cuantas páginas la metodología que desarrollé para adoptar, adaptar, ajustar, traducir, transformar o reconstruir los conceptos que me permitieron confeccionar la *Tabla*, utilizaré el siguiente sistema de siglas para identificar a los estudiosos que me inspiraron para establecer cada uno de los motivos cómicos (Véase Cándano, *La seriedad y la risa*):

AR = Aristóteles;
BA = Mijaíl Bajtín;
BE = Henri Bergson;
BR = Helena Beristáin;
CA = Graciela Cándano;
DI = Mercedes Díaz Roig;
DU = Oswald Ducrot;
FR = Sigmund Freud;
GR = Baltasar Gracián;
KE = John Esten Keller;
LA = María Jesús Lacarra;
ME = Philippe Ménard;
MO = Violette Morin.

Estas trece siglas anteceden en la *Tabla*, cuando corresponde, a cada motivo cómico. El hecho de que aparezcan dos fuentes o más significa que el motivo cómico ha sido tomado del pensamiento conjunto de dichas fuentes. Cuando la sigla que sigue a otra está en cursivas quiere decir que el motivo cómico se ha fundado mediante una importante elaboración de las ideas de la fuente anterior, por parte de la última.

Los 64 motivos cómicos que determiné se distribuyen dentro de ocho motivos cómicos generales (del A al H) del siguiente modo:

I. Situaciones graciosas:

A. El rebajamiento	9 motivos
B. La representación	7 motivos[17]
C. El absurdo	7 motivos
D. El automatismo[18]	15 motivos[19]
E. El paralelismo	5 motivos[20]
F. La inversión	4 motivos
G. La interferencia	9 motivos[21]

II. Personajes graciosos

H. Los personajes	8 motivos

TABLA DE MOTIVOS CÓMICOS

I. Situaciones graciosas

BA-FR A. *El rebajamiento*
KE A1. Exposición ridícula

[17] De los siete motivos cómicos correspondientes a La representación seis provienen de la retórica: la Alusión graciosa, el Símil gracioso, la Figuración por lo contrario, la Ironía graciosa, la Sinécdoque graciosa y la Hipérbole graciosa.

[18] Cinco motivos del automatismo correspondes a personajes graciosos peculiares (denominados *peculiares* por provenir del automatismo).

[19] Uno de los motivos del automatismo es una figura retórica: la Anagnórisis graciosa.

[20] La Repetición insólita, el Paralelismo por analogía, el Paralelismo variado por inversión y el Quiasmo gracioso son figuras retóricas.

[21] La Disyunción semántica y la Disyunción referencial provienen de la retórica. En total he determinado 17 motivos cómicos originados en la retórica o vinculados a ella.

FR A2. El desenmascaramiento
CA A2.1 Poner en evidencia para escarmentar
FR A2.2 Revelación inopinada de algo negativo
CA A2.3 Despojarse voluntariamente de la careta
CA A2.4 La curiosidad mató al gato
CA A2.5 Autodelación involuntaria (no por curiosidad)
FR-BE A3. El disfraz, el travestismo, la imitación
FR-BE A3.1 Imitado ridiculizado y remedador ridículo
FR-BE A3.2 Disfrazados y travestis
CA A4. Autorrebajamiento

FR B. *La representación*
FR-ME B1. Alusión graciosa
FR-BR B2. Símil gracioso
FR-GR B3. Figuración por lo contrario
FR-BR B4. Ironía graciosa
CA B5. Sinécdoque graciosa
CA B6. Venganza o lección por medio de símil
CA B7. Hipérbole graciosa[22]

FR-*DU* C. *El absurdo*
FR C1. Falacia graciosa
FR C2. Disparate
BA-ME C3. Divinidades, santos y muertos
BA-ME C3.1 Divinidades y santos graciosos
BA-ME C3.2 Muertos graciosos
BA-FR-ME C4. Escatología, suciedad y obscenidades
BA-FR-ME C4.1 Escatología
BA-ME C4.2 Suciedad y groserías

---

[22] Éste es el único motivo cómico que no aparece en Cándano, *La seriedad y la risa*, debido a que se determinó posteriormente al elaborar el "Índice motivos cómicos".

BA-FR	C4.3 Obscenidades
BE	D. *El automatismo*
BE	D1. Mecanismos
BE	D1.1 Movimientos de autómata[23]
CA	D1.2 Inmovilidad de autómata
CA	D1.3 Automatismo por naturaleza
BE	D1.4 Automatismo por distracción
BE	D1.5 Automatismo por vicios y defectos de carácter
BE	D1.6 Ceremonias cómicas
AR-BE	D2. La caja de sorpresa
CA	D2.1 Promesas incumplidas... al final
CA	D2.2 Frustración de último momento, sin mediar promesa
CA	D2.3 Metamorfosis graciosa o ridícula
BR	D2.4 Anagnórisis graciosa
BE	D2.5 Gag (otras escenas inusitadas y repentinas)
BE	D3. Los títeres
BE-ME	D3.1 Guiñol (golpes y porrazos reiterados)
CA	D3.2 Reveses de la fortuna
BE	D3.3 La bola de nieve
CA	D3.4 Historia acumulativa o de nunca acabar
BE-BR	E. *El paralelismo*
BE	E1. Repetición insólita
BE-DI	E2. Paralelismo por analogía
DI	E3. Paralelismo variado por inversión
BR	E4. Quiasmo gracioso
CA	E5. Vuelta al punto de partida
BE	F. *La inversión*
BE	F1. El tiro por la culata
CA	F2. Ir por lana y salir trasquilado
CA	F3. Salvarse en una tablita por buena suerte

[23] Los motivos cómicos del D1.1 al D1.5 corresponden a personajes cómicos peculiares.

BA-BE	F4. El mundo al revés o los pájaros tiran a las escopetas
BE	G. *La interferencia*
MO	G1. Disyunción semántica
MO	G2. Disyunción referencial
BE	G2.1 *Quid pro quo*
CA	G2.2 Mentira o engaño increíble
CA	G2.3 Mentira o equívoco respaldado por terceros
CA	G2.4 Taparle el ojo al macho
CA	G2.5 La verdad dolorosa
CA	G2.6 Las apariencias engañan
CA	G2.7 El falso indicio
CA	G2.8 Incoherencia

II. Personajes graciosos tradicionales

FR-*ME*	H1. El feo caricaturesco
BE	H2. El ridículo
AR-BE	H3. El descabellado o el absurdo
FR-BE	H4. El desmesurado o exagerado
BE-ME	H5. El torpe
BE-ME	H6. El cándido o tonto
LA	H7. El loco
AR	H8. El fanfarrón

Amén de haber probado esta Tabla con más de cincuenta cuentos de la literatura universal, la trabajé con 815 *exempla* de nueve colecciones (véase Cándano, *La seriedad y la risa*).

NÚMERO DE *EXEMPLA* DE CADA UNA DE LAS COLECCIONES SELECCIONADAS[24]

Disciplina clericalis	34

[24] El número de *exempla* asociado a *Abdalá* y *Misle* corresponde, respectivamente, a los que no se encuentran en *Calila* y *Sendebar*.

Calila e Dimna	60
(Abdalá: versión árabe de *Calila)*	3
Sendebar	23
(Misle: versión hebrea de *Sendebar)*	9
Castigos e documentos del rey don Sancho IV	29
Conde Lucanor	53
Libro de los gatos	64
Libro de los exenplos por a.b.c.	540[25]
Total	815

Con base en este corpus determiné la existencia de 173 *exempla* con elementos cómicos (a la estructura de la comicidad de estos 173 *exempla* la denomino Patrón de Comicidad del corpus estudiado, y constituye un conjunto con el cual pueden compararse cada una de las colecciones).

CANTIDAD DE *EXEMPLA* CÓMICOS DE CADA UNA DE LAS COLECCIONES SELECCIONADAS Y SU PROPORCIÓN CON RESPECTO AL TOTAL

	Exempla cómicos	Porcentaje
Disciplina	16	9.2%
Calila	24	13.9%
(Abdalá)	2	1.2%
Sendebar	13	7.5%
(Misle)	5	2.9%
Castigos	3	1.7%
Lucanor	10	5.8%
Gatos	23	13.3%
Exenplos	77	44.5%
Total	173	100.0%

[25] Obsérvese que el *Libro de los exenplos* aporta las dos terceras partes (el 66.3%) de *exempla* al total (540 de 815).

Este cuadro únicamente ilustra la contribución, en términos absolutos y relativos, de cada colección al selecto conjunto de los *exempla* cómicos. Así, sabemos que *Calila* participa con más *exempla* cómicos que *Sendebar* (casi el doble) o que *Abdalá* es la colección que aporta menos: dos. Sin embargo, con el fin de conocer, al menos, lo que sí es trascendente: *la proporción de comicidad* (porcentaje de *exempla* cómicos con respecto a los *exempla* de cada colección) *y el grado de comicidad de las colecciones* (promedio de motivos cómicos por *exemplum*), véase Cándano (*La seriedad y la risa* y "Lo cómico").

Como se ve, he expuesto en este Apéndice sólo dos de las consecuencias de ese vasto análisis: la *Tabla* y uno de los resultados (numérico) de sus aplicaciones, dado que, como ya se ha dicho, a causa de la limitación de páginas que exige este artículo, he debido eliminar prácticamente toda mención acerca de los procedimientos para construirla así como los resultados de sus diversas aplicaciones y los aspectos analíticos del trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, JUAN LUIS, *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Gredos, 1972.

ALONSO, DÁMASO, "El arcipreste de Talavera, a medio camino entre moralista y novelista", en Alan Deyermond (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1979, 418-421.

BAJTÍN, MIJAÍL, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1974.

— *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

BERGSON, HENRI, *Introducción a la metafísica. La risa*, México: Porrúa, 1986.

BERISTÁIN, HELENA, *Análisis discursivo del* "Enxemplo del omne e de la muger e del papagayo e de una moça", original mecanográfico [inédito].

— *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985.

CÁNDANO, GRACIELA, *La seriedad y la risa (La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media)*, México: UNAM, 2000.

CÁNDANO, GRACIELA, "Lo cómico en las colecciones de *exempla* (Baja Edad Media española)", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 1999, t. I, 73-80.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, coment. por Clemencin, Madrid: Castilla, s/a.

CICERI, MARCELA, "El lenguaje del cuerpo en el *Arcipreste de Talavera*", en Alan Deyermond (comp.), *Historia y crítica de la literatura española* (Primer Suplemento), Barcelona: Crítica, 1991, 348-351.

CHUAQUI, CARMEN, *El texto escénico de* Las Ranas *de Aristófanes*, México: UNAM, 1996.

DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El romancero viejo*, Madrid: Cátedra, 1976.

DUCROT, OSWALD, *Polifonía y argumentación*, Cali: Universidad del Valle, 1988.

FREUD, SIGMUND, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

— *Obras completas*, t. I, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, México: UNAM, 1996.

KELLER, JOHN ESTEN, *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville: The University Tennessee Press, 1949.

LACARRA, MARÍA JESÚS, *Cuentos de la Edad Media*, Madrid: Castalia, 1987.

— "Elementos cómicos en los cuentos medievales castellanos", *Tigre 6*, (Grenoble: Université Stendhal), 1991, 31-47.

LOMAX, DEREK W., "Reforma de la Iglesia y literatura didáctica: sermones, ejemplos y sentencias", en Alan Deyermond (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1979, 182-186.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1970.

— *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1981.

MÉNARD, PHILIPPE, *Contes à rire du moyen âge*, Paris: PUF, 1983.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, t. I, Madrid: CSIC, 1961.

MORIN, VIOLETTE, "El chiste", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 121-145.

TORRI, JULIO, *La literatura española*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Notas a las pullas honestas en *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea

Regula Rohland de Langbehn
Universidad de Buenos Aires

Dedico este trabajo sobre las pullas a Michael Gerli[1]

La escena de la desfloración de Finoya en *Penitencia de amor* ya se ha producido y estamos ante un segundo intento de obtener su complacencia, cuando se libra ante nosotros un debate poético en clave obscena. Se trata de las pullas que se echan los criados Lantoyo, empleado del padre de Finoya, y Renedo, sirviente del amante Darino. Este subtexto no ha sido tratado especialmente por ninguno de los editores de la obra, desde R. Foulché Delbosc (1902), pasando por Robert Hathaway (1990) y José Luis Canet Vallés (1993) hasta Domingo Ynduráin (1996).

[1] Con agradecimiento por su risa y su contribución al temario. En efecto, el nivel erótico de las pullas estaba tan púdicamente echado a un lado en la versión del presente trabajo que fue leída en las VII Jornadas Medievales (1998), como en todos los trabajos de mis antecesores. La bibliografía que él me acercó después de la lectura me ha permitido enfrentarme más preparada con este quisquilloso tema. Quiero manifestar que además fueron sumamente útiles las sugerencias de los evaluadores de *Medievalia*.

Quiero mencionar que insisto aquí con aspectos de *Penitencia de amor*, debido a que estoy preparando una edición adicional del texto. Mis publicaciones anteriores referidas al tema son: "Penitencia" y "Materiales sapienciales".

La voz "pulla" en vista de su etimología incierta ha sido extensamente discutida por Corominas quien la documenta por primera vez en Nebrija, 1496, citando también las explicaciones de *Autoridades* y Covarrubias, y se refiere a su utilización a partir de la *Égloga Interlocutoria* de Diego de Ávila que ya corría impresa en 1511. Si bien puede significar, según *Autoridades* "expresión aguda y picante, dicha con prontitud", ésta es la segunda acepción. El sentido primario fue "dicho obsceno u sucio de que comúnmente usan los caminantes, quando se encuentran unos a otros, u a los labradores que están cultivando los campos, especialmente en los tiempos de siega y vendimias. Y también se suelen usar entre las familias por burla de las carnestolendas". La expresión "pullas honestas", así, podría ser un oxímoron que pone de relieve el sinsentido o, como se llama un subgénero de la poesía cancioneril, el disparate del texto al que se refiere. Sin embargo, se puede insinuar un sentido excepcional del adjetivo. Éste se justificaría en el verbo "honestar", cuya segunda acepción declara el *Diccionario de Autoridades* como "disfrazar u disculpar alguna acción o cosa, de modo que parezca honesta". Se trataría, si las evaluamos con este sentido, de "pullas cómplices".

Dos ámbitos de la poesía menor se cruzan en las pullas o quizás —si consideramos que éstas básicamente formulan una respuesta propia a una situación en la vida, así como las formas simples estudiadas por André Jolles—[2] nacen de ellas: por un lado la poesía obscena, por el otro el género del disparate y sus parientes (chistes, almonedas y profecías jocosas...). Los disparates son innovaciones documentadas desde fines del siglo XV, tradicionalmente conectados con la inventiva de Juan del Encina. Hasta hace poco este autor parecía ser el primero que escribió un disparate,[3] sin embargo, entre los textos menos conocidos se han

---

[2] Jolles, *Formes simples*. Desde luego Jolles no estudió la forma que se conectaría con las pullas, sea como "forma simple" o "forma culta", pero la existencia de expresiones similares en los más diversos ámbitos hacen pensar en una perspectiva antropológica como la que subyace a sus estudios.

[3] Todavía así lo manifiesta en su excelente libro Blanca Periñán (*Poeta ludens*, 23-24), que matiza esta aserción remitiendo a múltiples antecedentes temáticos.

encontrado como antecesores un poema del *Cancionero de Hijar* (véase Blay Manzanera, "El humor" 53, n. 19) y algunas coplas de la novela *Triste deleytación*.[4]

Sobre las pullas tenemos un trabajo de J. P. Wickersham Crawford ("Echarse pullas"), que traza la continuidad de debates obscenos desde la literatura antigua y registra los ejemplos de pullas arriba mencionados del antiguo teatro español. Después de él, E. Gillet (*Propalladia*, IV, 40-45) analizó algunos hábitos antropológicos para anclar estos textos, demostrando su popularidad con una remisión a la ley de la época[5] que prohíbe el uso público de las pullas. Las ideas de Gillet dan pie para sospechar que, siguiendo experiencias ancestrales, en *Penitencia de amor* las pullas obran como un pretexto, distrayendo con el canto a los que cuidan la casa, para dar paso a Darino cuando va a visitar disimuladamente a Finoya. Esto coincide con el segundo sentido de "honestar" arriba documentado. Además, este estudioso notó que las pullas se constituyen en oposición con el tono cortés, invirtiendo sus reglas; son un "juego", con sus reglas fijas y su vocabulario específico, y a éste pertenecen las expresiones soeces y groseras.

En el caso de *Penitencia de amor* las pullas están insertadas en otro texto que por su parte transforma de manera grotesca las tradiciones del amor cortés.[6] Lo obsceno es aquí lo que se denomina "honesto" y sirve para encubrir la verdad velada de la terminología cortés aplicada al deseo sexual.

---

[4] Los ejemplos de Juan del Encina y Pedro Manuel Jiménez de Urrea en adelante, hasta el siglo XIX, se transcribieron en Foulché Delbosc, "Jeux d'esprit" y, en una publicación no accesible para mí, Maurice Chevalier y Robert Jammes, "Supplément aux Coplas de Disparates", en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Bordeaux, 1962.

[5] *Recopilación*, lib. 8, tit. 10, ley 5; anteriormente los cantares de escarnio en las *VII Partidas*, VII, 6, 5; también cita la reprobación de Alfonso de Valdés.

[6] Así lo interpreté en mi trabajo ("*Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Giménez de Urrea, entre *La Celestina* y la novela sentimental"). Hasta ahora no obtuve respuesta a esta propuesta. En las nuevas ediciones de *Penitencia*, de Canet Vallés y la de Ynduráin, no se llegó a la misma conclusión.

En el panorama de la poesía lúdica española medieval sólo las pullas y los enigmas —no tan claramente desprovistos de sentido como las otras formas— son géneros dialogados. Mientras que los enigmas son preguntas poéticas reales que se ocupan de temas astronómicos, o sea, en última instancia, filosóficos, las pullas que se recogieron son debates poéticos. En el seno de las obras de burlas forman una serie más lúdica que agresiva. Son un género netamente limitado a la voz de los paisanos y criados. Gillet las considera dentro del capítulo "Primitivism", área que quizás debería llevar el título de juego con el primitivismo, en tanto se trata de la utilización precisa de tales rasgos dentro de los artificiosos conjuntos que plasma Torres Naharro.

Las pullas de Jiménez de Urrea no contienen ningún pasaje abiertamente enigmático y tampoco son ricas en palabras propiamente obscenas. Pero se observa el manejo frecuente de sentidos poco usados de los vocablos y su utilización traslaticia en sentido obsceno. En el presente trabajo se ha llegado a estudiar en conjunto las facetas del sinsentido (*nonsense*) y del erotismo. Nos perdemos el estrato más importante alusivo con el que se permitió jugar Pedro Manuel Jiménez de Urrea si no tenemos en cuenta que al utilizar términos como pacer (Alzieu, Jammes y Lissourges, *Poesía erótica*, 88, 4), morder (46, 6 y 8), sangrar (63, 21, 133, 9 y 120, 1), pero también comer (varios poemas) se expresa el concepto de '*futuere*'; que el ojo suele remitir a '*cunnus*' o '*culus*', etc., que capirote puede aludir al '*praeputium*' (97, n. 63), y que las ideas del arder y de la inmersión, presentes en numerosas imágenes de las pullas, connotan el erotismo. Leerá con otros ojos todo el texto de *Penitencia* quien tiene en mente sus juegos con las connotaciones en diversos campos, no sólo los eróticos, que quien se limita al sentido literal.[7]

En cuanto poesía "nonsensical", las pullas se limitan a sólo una parte de los posibles recursos. Elisabeth Sewell ("Nonsense", 141) ha distin-

---

[7] Otro ejemplo del doble sentido que el autor introdujo en su libro son las numerosas sentencias que contiene el texto, y las imágenes emblemáticas con que está adornado, véase Rohland de Langbehn, "Materiales sapienciales".

guido, para describir estos fenómenos, cuatro recursos que crean el sinsentido: la inversión simple; la capacidad del idioma para juntar parejas disparatadas en la rima, del tipo vainilla-zarzaparilla; la desproporción y el "muddling things up": 'revuelto de cosas' (Sewell, "Nonsense", 141). Éste coincide con los que en retórica se conocen como *adynata*, de cuyas diferentes formas podemos hallar ejemplos de la época en Periñán (*Poeta ludens*, 44-46 y 50-51, ahí bajo la rúbrica de mundo al revés). De estos cuatro recursos, *Penitencia* sólo contiene el de la desproporción y dos *adynata*. De éstos no trae ningún *adynaton* que contenga uno de los vocablos señalados arriba como eróticamente activos, los casos son: "que te saquen a pacer / como a ovejas el pastor" (63-64), y aquel que se refiere al bergantín tragado por una ballena (41-44). La desproporción se presenta en las magnitudes con que se opera al hablar de quienes han de ejercer los tormentos, del tipo "cuantos viven en Toledo" (12),[8] y de las magnitudes con las que se le hará sufrir, del tipo "diezmil enojos" (6), o "como agua por arroyo" (8).[9]

Así como faltan categorías de las que describe Sewell, también encontramos sólo una parte de la gama de términos que Bajtín ligó al concepto de lo grotesco, relacionados en su mayoría con los orificios y los límites del cuerpo. Jiménez de Urrea, más encubierto que los autores a cuyos textos remitió Bajtín (*L'ouvre de François Rabelais*, cap. V, especialmente 315-316), hace que sus personajes se refieran con preferencia a los orificios superiores, ante todo la zona de la boca o sus funciones, el comer y engullir (17, 36); el escupir (37) y el vomitar: (111), y, por otro

[8] Los otros ejemplos son: "cuantos visten jubones" (19), "toda la gente ajuntada / de judíos y cristianos" (21-22), "cuantos han visto corales" (32), "cuantos rezan en latín" (48), "todos los franceses" (51), "todos los flecheros" (81), "todos cuantos visten paño" (104), "cuanta gente está en Bearne" (107).

[9] Más ejemplos de este tipo son: "hincheste... / que no quepas en las eras" (66-67), "cuidados / como hojas de nogueras" (71-72), "tormentos / más que en el mundo hay dineros" (87-88), "tantos piojos / como abejas en colmena" (95-96), "movimientos / como ondas en la mar" (109-110), "tantas veces vomitar / como en las viñas, sarmientos" (111-112). Se añade a estas magnificaciones simples una comparación desmesurada: "todos los cuatro elementos / te entren entre uña y carne" (106).

extremo, el ser mordido (62); o engullido (42). Esta zona también comprende la mención de los dientes (25-28 y 119), que, en el plano de las connotaciones —sexuales, evidentemente—, pueden relacionarse con la "dentera" de Celestina (Auto VIII). Otros orificios señalados son, en el deplorable estado de reventados, los ojos (7 y 69). Ya quedó señalado el erotismo que se conecta con todas estas zonas (ver también Adams, *Vocabulary*, 138, párrafo 'Eat'). Se mencionan con frecuencia la zona de la piel y el cuerpo entero (4, 14, 49-51, 57, 65); el sufrimiento pasivo del cuerpo en los actos de tortura y lesión física, ante todo el golpear o ser golpeado (20, 25-27, 31, 33, 51, 73, 81, 103, 116), pero también el sangrar (89); la molestia de los piojos (95), y el dolor que se conecta con la expresión "entre uña y carne" (106). Con todo ello vuelve a aludir a la sexualidad, como vemos en Adams bajo los títulos 'Strike', 'Cut, split, penetrate' y 'Wound' (*Vocabulary*, 145-152).

Los orificios de la zona baja del cuerpo casi se sustraen a la atención. La sexualidad sólo se menciona en forma directa como perversión (11; bujarrón es 'sodomita'; 55-56 "empreñes como verraco / la puerca"), y en la imagen de pesadilla de una tortura sexual (77-80). La defecación sólo aparece en los versos 24 "hagan de ti una privada" y 109, "tengas... movimientos". Esta parquedad en las referencias a lo abiertamente obsceno debe ser la razón de que Wickersham Crawford describió a las pullas de *Penitencia* como menos indecentes que otros ejemplos ("Echarse pullas", 160). El rasgo probablemente tiene que ver con que la intención grosera de las pullas de *Penitencia de amor* se produce en los niveles de sentido traslaticios. Al contrario, las pullas presentes en la *Égloga Interlocutoria* de Diego de Ávila (véase su transcripción en Wickersham Crawford, "Echarse pullas") oponen nada menos que ocho alusiones sexuales a las trece restantes que se refieren a una amplia gama de sufrimientos físicos (hambre, sed, ingestión desmedida, frío y calor, fatigas, ser picado por animales, palos) y de la pérdida de animales. En las pullas de Jiménez de Urrea la palabra tormento(s) es la única que se repite tres veces, la idea del castigo corporal —si se abstrae de la alusividad erótica— se sobreimpone a la obscena. Además de las expresiones más gené-

ricas "te den una bofetada" (20), o "un repelón" (31), estos aspectos se manifiestan, también en la gama estudiada por Bajtín, en numerosos giros referidos a una lesión de los límites del cuerpo, como "echar sangre por los ojos" (7); "sacar con tijeras los ojos... reventados" (68-69); "dente... cuchilladas" (51-52; casos similares son 62, 74, 76, 82, 89, 103).

Como acabo de señalar, este campo semántico está enriquecido con sentidos eróticos desde la antigüedad (Adams, *Vocabulary*, 145-152). También las expresiones referidas a la ingestión involuntaria: "comas tal capirotada..." (17), y "dar tormento de toca" (116), son alusivas. Añádanse a esto las imágenes, igualmente eróticamente alusivas, del cambio de las dimensiones corporales, agrandarse, "híncheste" (66-67); o encoger, "te tornes ... / tamaño como un dedo" (15-16) y de la inmersión en elementos no propicios, sea el fuego, al que alude con las expresiones "ser nadador / en el pozo del infierno" (57-58), "matar en ti diezmil hachas" (74), y "asciende en tu boca /... brasa" (113-114), que connota '*urere*', otro concepto erótico (para el que Alzieu, Jammes y Lissorgue tienen numerosos ejemplos), o un líquido, "en cuba de vinagrón" (29), "el baño / en tonel de vino tinto" (97-98).

El texto contiene, además, agresiones por palabras (45-48, 52 y 85-88), y una imagen imposible en la que se sobrepuja un castigo bíblico: "vayas en un bergantín / de una ballena tragado / en la qual vayas atado / en la cola de un mastín" (41-44); el bergantín se imagina dentro de la ballena, acoplando la imagen con la magnificación exagerada: sería un caso de *adynaton* descrito por Periñán como "comparaciones... violentadoras del nexo de semejanza que fundamenta la analogía" (*Poeta ludens*, 51), con alusiones a las fuerzas míticas de la mandrágora (véase la nota 31). En sólo dos casos se observan juegos conceptuales con palabras de sentido múltiple. Se trata de las palabras "*portmanteau*", o envolventes, que operan desde más que un sentido y son un recurso del *nonsense* mencionado por Anthony Burgess ("Nonsense", 20). No me refiero a las que se componen de dos partes de palabras para formar una nueva como 'Rilchiam' de William + Richard, descritas por Susan Stewart (*Nonsense*, 163-65), sino a aquellos en los que se juega con un

fenómeno que fue considerado como falta en la antigua retórica: *amphibolía* o *ambiguitas* (véase Lausberg, *Handbuch*, § 222, que cita a Quintiliano 7, 9, 1). En castellano existe para referirse a esta figura el término dilogía (véase Álvaro Alonso, ed de la *Carajicomedia*, 116, n. 260). Los casos presentes en nuestras pullas son: "comer capirotada / de capirotes de halcones" (17-18), donde se toma el sentido propio de la raíz de la palabra para jugar con su derivado, aludiendo al '*praeputium*' (cf. arriba), y "piérdaste y den de hallazo / dos pellejas de corderos" (83-84), donde se juega con el sentido de 'mujeres de mal vivir' de la palabra pellejas.

Por último, Gillet apunta en los pasajes que dedica a las pullas (*Propalladia*, IV, 40-45) a la probabilidad de que por su medio se introduzca una inversión del tema al que se las integra. Deberíamos resolver entonces la cuestión del texto enmarcante frente al elemento enmarcado constituido por las pullas. El estado del arte referido a esto está marcado por una opinión negativa, tendiente a descartar este poema, que se remonta a la adversa opinión de Marcelino Menéndez y Pelayo (*Orígenes de la novela*). Wickersham Crawford es de ese parecer cuando dice que las pullas se introducen "quite unexpectedly" en el texto. Hathaway (ed. *Penitencia de amor*, 64, n. 55) cita a su antecesor español que había caracterizado a esta "parte cómica" como "un pugilato de groseras desvergüenzas".[10] Todavía Ynduráin se refiere a este intermezzo como a "coplas cómicas... que, quizá, hayan sido introducidas por el deseo de alargar la materia y posponer el desenlace" (ed. *Penitencia*, 49). En vista de la situación textual y porque en la edición de 1514 las pullas ocupan hojas que en sí forman un cuadernillo no numerado, Hathaway propuso que se pudo haber aprovechado un poema preexistente. ¿Quién podría negar tal posibilidad...? Debemos observar, sin embargo,

[10] Este autor menciona dos diferencias entre el fascículo del libro en que está impreso frente a los otros cuadernillos: que no lleva paginación y que antes del poema y después de él quedan espacios en blanco, cosa que no se observa en ningún otro pasaje del libro, en el que están aprovechados al máximo todos los espacios con esta excepción. Véase más adelante una descripción de los hechos textuales y mi comentario.

que, aunque se aprovechase un poema previamente hecho, y aunque materialmente pueda separarse del texto sin dejar más rastros que la oración nexo que las introduce —que muy bien puede haberse añadido durante el proceso de la impresión para motivar la inclusión de las coplas— éste está anclado en el texto mediante los parlamentos que le anteceden y que lo terminan. Aunque quizás fuera una decisión tardía, no podemos dudar que el autor tenga la decisión de integrarlo. Se podría interpretar esta situación como una observación sobre la génesis del texto. Si se hubiera querido imprimir las pullas como texto independiente, se habrían podido agregar en el final del tomo, así como en la edición de 1514 en efecto se agregaron varios otros poemas del autor. Por cierto, cuando Jiménez de Urrea coloca las pullas entre la escena de la desfloración de Finoya y la del descubrimiento de la pareja por el padre severo, lo hace con intención, pues así conecta a estas escenas con los ritos ancestrales de la sexualidad sin cariño.

Las pullas se parecen, por su simple forma poética y por desarrollarse en coplas que alternan entre dos interlocutores que se sobrepujan,[11] a muchos de los ejemplos de debates poéticos que se han podido estudiar en diversas culturas, estudiados por Johan Huizinga (*Homo ludens*, cap. 4). También hay que incluir en esta serie la *tenso* provenzal, disputa poética que ha sido relacionada por Wickersham Crawford con las cantigas d'escarnho y las cantigas de maldizer portuguesas y con las pullas. La modalidad jocosa de estos certámenes se continúa, por ejemplo, en el siglo XIX y XX en las "payadas" argentinas, que también tienen su dosis de agresividad, aunque no son obscenas. Y se puede ver contemporáneamente un duelo de palabras, que no deja de ser obsceno, en la obra teatral inglesa: *Greece* (A la griega) de Steven Berkoff.

Los disparates se conectan con algunos tipos de poesía que florecieron durante el medioevo en Europa, sea el *adynaton* que sobrevive desde la antigüedad clásica y está bien representado en la poesía provenzal

[11] Huizinga (*Homo ludens*, 81) insiste en lo agonal del juego, que es una característica de las pullas.

y posterior (Curtius, "Verkehrte Welt", 104-108), o la *fatrasie*, la *resverie*, la *frottola* y otras formas, con las que los relacionó Periñán (*Poeta ludens*, 25-29 y passim), o con otros géneros específicos, como los disparates de formas gramaticales y de palabras creadas.[12] También podría existir una conexión —que no encuentro estudiada— con la poesía goliárdica. Según se ve en Wim Tigges (*An anatomy*, 31), los antologistas alemanes y franceses de los años setenta (Dencker, *Deutsche Unsinnspoesie*; Benayoun, *Le nonsense*) incluyen muestras medievales (fatrasie) o del Renacimiento (Hans Sachs) y consideran, por ende, el disparate un "timeless device" (recurso eterno). En la concreta vinculación hispánica el libro de Periñán (*Poeta ludens*) resuelve muchos de estos problemas.[13]

En cuanto a propuestas sobre el sentido cultural de la poesía disparatada, existe la apreciación de Anthony Burgess, que lo ve en Edward Lear, el más conocido autor de los *limericks*, como "respuesta al peligroso mundo mecanicista que lo rodea" ("Nonsense", 19). Por otro lado, Tigges (*An anatomy*, cap.V, "Some Remarks about the Historical, Cultural and Psychological Backgrounds of Nonsense", 229-254) se refiere a una tendencia representada por varios autores en la investigación del *nonsense* victoriano en Inglaterra y del alemán de la época guillermina, interpretándolo como postura de una minoría disidente dentro de una estructura social consolidada y poco móvil de la Europa de finales del siglo XIX. Una hipótesis de este contenido, si se quiere llegar a más que la descripción de una coincidencia casual, debería poderse verificar mediante la aplicación a otras épocas. Hasta qué punto esto es posible con relación a los comienzos de la poesía disparatada del siglo XV en España deberá ser estudiado aparte. La sociedad en continua conmoción gober-

[12] Periñán, *Poeta ludens*, 51-52; Blay Manzanera, "El humor", 63, las vuelve a mencionar citando a Peter Dronke.

[13] El artículo de Vicente Beltrán, que comienza muy prometedor para este tema ("La imaginación verbal", 99-100), tratando recursos como las palabras inventadas en autores del alto medioevo, se centra después en el "empeño formalista" de la poesía medieval en un sentido más amplio (véase p. 114).

nada por los Trastámaras ha sido interpretada como consolidada desde el punto de vista de la minoría culta por Roger Boase (*Troubadour revival*, y mi reseña), y quizás se pueden mencionar en esta conexión las tendencias centralistas de Juan II de Aragón que se realizaron en su hijo Fernando el Católico. Pero frente a ello hay que observar que la vida política castellana hasta Isabel la Católica fue muy revoltosa: se estableció una nueva capa dirigente cuyo ascenso entró en colisión con el dificultoso proceso de adaptación de la minoría judía que terminaría con la expulsión de quienes mantenían su creencia. La de Jiménez de Urrea sería, entonces, una respuesta bastante inmediata a la consolidación estatal, cosa que parece muy posible. En lo que se refiere a la apreciación de los valores que defiende nuestro autor, tampoco se impone consentir con Robert Hathaway, que retomó el interés de Boase por Jiménez de Urrea y defiende sus tesis: en la perspectiva de estos estudiosos el autor aragonés fue un resentido defensor de los valores conservadores (Hathaway, ed. *Penitencia*, VIII-XI). ¿Pero los disparates, según los parámetros de Tigges, no constituyen un rasgo disidente?... Algo similar pasa con el contenido obsceno de las pullas y el juego erótico del texto. En efecto, interpretemos la resistencia y las quejas de Finoya como expresión de su torpeza o, en analogía a uno de los sonetos de la colección de Alzieu, Jammes y Lissorgues (*Poesía erótica,* n. 26), como "iras...con blandura" y como un "falso defenderse": de todas formas estos rasgos son señal de que Jiménez de Urrea fue más atrevido de lo que se corresponde con la imagen creada por Boase. El soneto lo dirá:

¡Qué alegres son al triste enamorado
las iras de su dama con blandura!
Aquel: "¿Estáis en vos? ¡Qué gran locura [!]"
Aquel: ¡Quitaos dahí, desvergonzado!"

El santiguarse: "¿Cómo habéis entrado?"
El argüir la fama con cordura,
el tierno desmayar y la dulzura

de aquel: "¡Ay, que lo oirán! ¡Ay, que es pecado!"
El falso defenderse, el maleficio,
las lágrimas, el "¡Ay!" el "yo os prometo..."
el "Creo me engañáis como enemigo".

Aquel "¿Dó estaba yo? ¿Tengo juicio?"
Aquel "¡Cuál me dejáis! Tened secreto".
No hay mal que tanto bien traiga consigo.

TEXTO CRÍTICO DE LAS "PULLAS" DE *PENITENCIA DE AMOR*

Se vio más arriba que algunos estudiosos han propuesto que las "Pullas" fueran un agregado poco convincente. No hay muchos argumentos para fundamentar esta opinión o sacarle provecho. Es claramente posible en la medida en que todo texto intercalado obedece a otro gesto productivo que el texto marco, y da pie, entonces, a todo tipo de interpretaciones relacionadas con la relación entre estos elementos.

Como ya queda dicho, el texto comienza en el verso de un folio y el recto antecedente contiene el parlamento de Renedo que lo inicia. Después de este parlamento hay un blanco de la extensión de diez (10) líneas, lugar apto para colocar un grabado como el que está en la portada, pero quedó blanco. El texto estrófico comienza en el mismo margen de la página, sin dejar lugar para un título —que debería haber llevado como composición independiente, aunque sea en la página anterior— y el texto también termina al final de un recto, con lugar para un parlamento final en prosa y otro espacio blanco de la extensión de cinco (5) líneas, de extensión similar a aquel que antecede las Pullas en el fol. 30r. Las ediciones que consignan los folios, o sea, las de Hathaway y Canet Vallés hacen ver que la extensión del poema corresponde exactamente a dos folios, de modo que es posible que se utilizase una caja preexistente. Por otra parte, en la edición de 1514 el texto en versos no ocupa dos folios separados sino que se extiende desde el fol. 30v a través de toda la hoja siguiente 31r y v hasta abajo en la cuarta página, 32r, en la cual

todavía vemos el primer parlamento en prosa que sigue a las Pullas. Si bien es correcto que, como constata Canet Vallés, Comedia humanística, 173n, esta interpolación corresponde a folios no numerados se puede describir que ocupan los fols. VIv-VIIIr del cuadernillo de, folios que quedaron sin numerar porque era costumbre numerar sólo los primeros folios de los fascículos. Si la composición fue intercalada *a posteriori*, ello se realizó durante el proceso de la impresión y de ninguna manera en el de la encuadernación. Canet Vallés describe correctamente los pormenores de la caja cuando dice que ésta es mayor en el texto central, o sea, *Penitencia de amor*, que en los textos poéticos del final del libro. Pero en las Pullas no es diferente que la del texto en prosa. Concuerdo con él en la suposición de que posiblemente el autor "tuviera compuesto este diálogo de pullas... y lo desempolvara como contrapunto al desastrado fin posterior", pero los rasgos físicos de la impresión no remiten con claridad a un estado anterior de las Pullas.

La presente transcripción se basa en la edición de 1514 (utilicé una fotocopia del original guardado en la Biblioteca Nacional de Madrid). Presento un texto crítico en la medida en que he realizado algunas enmiendas en los casos que el texto me parecía requerirlo, pero no he podido consultar el segundo texto antiguo, de 1516, sino que de él solamente conozco las variantes presentadas por Hathaway.

En la transcripción se siguieron las siguientes reglas:

- Fueron regularizadas las alternancia v/u y i/j/y.
- No fue regularizada la grafía de las alternancias entre las sibilantes (s/ss/c/ç) y entre las líquidas (alternancias l/ll/li), ni la presencia o la falta de la h gráfica.
- Tampoco se ha resaltado las letras absorbidas en una abreviación normal (o = on).
- El texto tiene rasgos del aragonés que se explican como anormalidades del castellano.
- Se colocaron acentos según el uso moderno.
- El aparato crítico fue transcrito en notas señaladas con asterisco

[*]. En estas notas:

- Se aclaran las grafías que no responden a las normas del castellano, incluyendo los casos de dificultades que ocasiona el uso aragonés, cuando confunde —s— con —ss—/—c— y —l— con —ll—/—li—.
- Se registran las diferencias de lectura frente a la edición de R. Hathaway [1990].

En ésta la edición base de 1514 se reprodujo sin enmiendas, salvo la acentuación y puntuación. Toda diferencia que trae frente a 1514 debe considerarse como error de lectura. Se registran las variantes de esta edición, utilizándolas en su caso para enmienda.

Se registran, además, las variantes de la edición de 1516 transcribiéndolas de Hathaway (51-52), y se las utiliza para enmienda en los casos que el texto lo requiere. Mi impresión es que no pueden estar completas, por ejemplo no hay variante para queyas en el verso 64.

En lo que respecta las explicaciones, conviene insistir en que, como mostraron Alzieu, Jammes y Lissourges, *Poesía erótica*, con términos como pacer (88, 4), morder (46, 6 y 8), sangrar (63, 21, 133, 9 y 120, 1), pero también comer (varios poemas) se expresa —y por ende siempre se connota, en textos como el presente— el concepto de '*futuere*'; que el ojo suele remitir a '*cunnus*' o '*culus*' (varios ejemplos), etc., que capirote puede aludir al '*praeputium*' (97, n. 63), y que la idea de arder como la de la inmersión, connota el erotismo.

[RENEDO:] Déjame ir, señor, delante, porque estoy yo desafiado con Lantoyo, criado de Finoya, para echarnos pullas onestas, y entretanto aguardarás tiempo para entrar. /

30v /

[27][14]

RENEDO: Contigo hablo, Lantoyo,
mas, muy peor que yo hablo,
hable contigo el diablo:
llébete de hoyo en hoyo.
Quantos veo y quantos oyo[15]
te hagan diesmill enojos;
eches sangre por los ojos
como agua por arroyo.
LANTOYO: Yo te respondo, Renedo,
escucha bien mi razón,
hágante ser bujarrón[16]
cuantos viven en Toledo.
Véate yo en un espedo*[17]
do te ases y te frías,
que te tornes en seys*[18] días
tamaño como un dedo.
RENEDO: Comas tal capirotada[19]

[14] [27]: Este número responde al segmento textual que ocupan las pullas, según la numeración en mi edición inédita del texto.

[15] oyo: aquí la rima impide regularizar a 'oigo'.

[16] bujarrón: 'sodomita' (*DRAE*).

[17] v [12] en un espedo 1514 tanto miedo 1516. Espedo: 'spiedo; espeto', o sea, en un asador; "en aragonés antiguo y actual (Borao) se emplea espedo" (Corominas, *Diccionario*, s.v. espeto).

[18] v [14] seys 1516 sus 1514

[19] capirotada: "aderezo hecho con hierbas, huevos, ajos y otros adherentes para cubrir y rebozar con él otros manjares" (*DRAE*); capirotes son "caperuzas de cuero que se ponen a las aves de cetrería para que se estén quietas" (*DRAE*). Se trata de un manjar

de capirotes de halcones,
y quantos visten jubones
te dén una bofetada.
Toda la gente ajuntada
de judíos y cristianos
y tanbién de los paganos
hagan de tí una privada.

LANTOYO: Sáquente veinte quixales[20]
con tinazas muy ruzientes,[21]
quiébrente todos los dientes
con palillos de atabales;
póngante en treinta costales
y en cuba de vinagrón,
y dénte un gran repelón
quantos an visto corales,[22]

31r / RENEDO: Açótente los rufianes

---

imposible, de acuerdo con la intención lúdica de las coplas. En *locutio* directa sería el primer procedimiento "nonsensical" del poema, y hace uso del cuarto recurso de Sewell ("Nonsense", 141), "mezclar cosas" (el recurso del *adynaton*). Pero capirote alude al '*praeputium*' (Alzieu, Jammes y Lissourges, *Poesía erótica*, 97, n. 63), y por ende su función primordial está dada por la alusión obscena.

[20] quixales: "muela de la boca" (*DRAE*). Esta palabra, y, dos versos más abajo, dientes, alude además al sexo, como en la *Celestina* la "dentera" (ed. Severin, 232).

[21] ruzientes: 'candentes' (*Autoridades*); Hathaway, nota 56, propuso 'cruzientes'; Canet Valles, nota 58, se queda con otra explicación de *Autoridades*: de rucio 'lo que se aplica a las bestias caballares'. Desde el punto de vista del texto, como se trata de un instrumento de tortura, parece más adecuado que fuera la acepción aquí propuesta.

[22] corales: las explicaciones de esta palabra no satisfacen: Canet Vallés: "pulseras realizadas en coral", Ynduráin "maesecorales o maestrecorales, especie de juglares o charlatanes que hacían también juegos de manos". Pero véase Biedermann, *Diccionario*, s.v. corales: "También se le configuraba a forma de manecita con el gesto de la higa para rechazar fuerzas demoníacas o se hacía resaltar por el mismo motivo la forma fálica", y s.v. higa: "Este gesto se efectúa con el puño cerrado haciendo sobresalir el pulgar entre los dedos índice y medio, lo cual se interpreta como 'gesto obsceno' y símbolo del acto sexual". Es una imagen a la que también recurrió Dante al comienzo del Canto XXV del Inferno.

con dosmil calças de arena,[23]
cada noche sea tu çena
de potaje de alacranes[24]
Escúpante sacristanes
y cuantos van por mesón,
y con tanta devoción
como ofrenda a capellanes.

LANTOYO: Vayas en un vergantín[25]
de una vallena tragado,
en la qual vayas atado
en la cola de un mastín.[26]

[23] calças de arena: "Dar calzas de arena: frase que significa moler a uno a talegazos o con sacos llenos de arena" (*Autoridades*).

[24] Otra imagen que "mezcla cosas". El alacrán (escorpión) gobernaba, en términos astrológicos, los genitales masculinos (Biedermann, *Diccionario*, s.v. escorpión). La imagen comparativa es que la cola se pone tiesa y amenazante como el órgano masculino en su estado excitado; véase *Celestina*, Auto I (pág. 118 de la ed. de Dorothy Severin):

Celestina: — Mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga.

Pármeno: — ¡Como cola de alacrán!

Celestina: — Y aún pero: que la otra muerde sin hinchar y la tuya hincha por nueve meses.

Entre los emblemas del corpus reunido por A. Henkel y A. Schöne, hay uno del libro de 1540 de Gilles Correzet, que relaciona la castidad con la conjunción del Escorpión. Esto sólo se entiende en esta misma tradición. Se ve en el grabado a una mujer con un escorpión en el regazo; superscriptio: Vertu domine les astres; suscriptio: Si vne femme est née soubz le signe / Du Scorpion, qui de la queue poingt, / Certes cela pourtant n'empesche point, / Sa chasteté, vertu tant saincte et digne (véase *Emblemata* col. 1542). En el *Mundus Symbolicus* de Picinello se registra un significado "Voluptatis mundanae", n. 43. 45 (véase Henkel & Schöne, *Emblemata*, col. 2182), que no he podido comprobar.

[25] Alude a la historia bíblica de Jonás (Jonás 2), que fue tragado por una ballena, que se sobrepuja aquí, pues se ha de tragar no sólo un hombre, sino también un barco de grandes dimensiones. Éste, el 'bergantín', alude en clave erótica a la verga, y así, puede explicarse la segunda parte del sintagma. El hecho de que falte la continuidad con la imagen bíblica se puede ver como un *adynaton*.

[26] La cola de un mastín. La cola es un reemplazante del 'pene'. Pero en el conjunto presente se conecta con las creencias relacionadas con la mandrágora. La mandrágora,

Llámente*[27] todos ruín
quantos suben por escala,
rezen por tu vida mala
quantos rezan en latín.
RENEDO: Tómete dolor de hijada
que te dure veinte meses;
dente todos los franseses
cada cual su cuchillada;
y por toda la cruzada[28]
se estienda que eres vellaco;
y empreñes como barraco[29]
la puerca qu'está manchada.
LANTOYO: Vayas a ser nadador
en el poso del infierno;

---

planta fabulosa cuya raíz tiene forma humana o se talla en forma humana, sirve, entre otras cosas, para atraer las riquezas (véase Röhrich, s.v. Alraune). Esta planta según leyendas medievales nace del semen desparramado de un ahorcado (que se suponía eyaculaban al morirse) o de los pastores (véase la glosa a la copla XXVIII de la *Carajicomedia*, donde se atribuye esto a un rústico llamado Sant Ilario). El esperma caído en el suelo engendraba la planta. Era muy difícil, según las supersticiones, desarraigar la planta, ya que la raíz "humana" gritaba al ser arrancada de su lugar y este grito podía causar la muerte. Para evitar tal desastre, se ataba la parte superior de la planta a un perro que la sacaba y luego se moría (véase Biedermann, *Diccionario*, s.v. Mandrágora). Tenemos aquí, entonces, una referencia oculta a una tradición obscena, con los elementos sucios que no se pueden mencionar (semen, masturbación, etc.).

[27] v [32] llamente 1514 llamante 1516.

[28] Alude a la guerra contra los infieles que en el siglo XVI seguía con el nombre de cruzada, o sea, se alude a hechos contemporáneos al texto.

[29] barraco: "verraco"; es el cerdo padre que se echa sobre las puercas para cubrirlas (*Autoridades*). Louise Vasvari ("Erotic polysemy", 134) remite a un poema francés, "La porquière", donde "porcs", puerco, y "cauls", repollos, términos tradicionales por la "vulva", se juntan con otros términos fálicos. Esta investigadora piensa que el *tertium comparationis* entre la cópula del cerdo y del hombre son los gruñidos habituales en aquél y los que profieren las personas en el acto carnal, pero no remite a fuentes. Que el cerdo y el jabalí se asimilan a metáforas sexuales del tipo tuerca y tornillo, se ve con abundantes ejemplos en Rohlfs (*Léxico románico* § 13), donde no se menciona el voca-

en verano y en inbierno
nunca te dexe dolor;
venga qualquier labrador[30]
en el gesto a te morder;
que te saquen a paçer
como a ovejas el pastor.[31] /
31v / RENEDO: De mal de buas[32] te mueras;
hiedas más vivo que muerto;
híncheste dentro de un huerto[33]
que no quepas*[34] en las eras.

blo *verraco* pero varios otros de la misma raíz (toscano *verrina* y similares, siciliano *virruggio*, francés *verrou*, riojano *verrojo*...) que a veces significan taladro y similares y otras veces jabalí; esto debe ser el origen de la presunción de que el pene del puerco tiene igual forma que su cola, es decir, de sacacorchos. No he logrado encontrar por qué se habla de una puerca 'manchada'. Adams (*Vocabulary*, 82), se refiere a que en Roma se usaba en lenguaje pueril la palabra *porcum* por las pudendas femeninas, y Corominas (*LBA*) lo usa naturalmente como '*pudendum muliebris*', véase nota a 1109bc.

[30] labrador: podría aludir a labrar: 'capar', aunque no se ve una conexión clara con la acción de morder el gesto (la cara) que termina el sintagma. El gesto, como dice Alonso Hernández, es la cara que se marca, como lo hacen con las alcahuetas. Morder seguramente puede tener este sentido traslaticio de 'marcar', que no traen los diccionarios.

[31] ovejas a pastor: "por alusión se llaman los Fieles que están en el gremio de la Iglesia, y singularmente los que están al cuidado de cada Obispo su Pastor espiritual" (*Autoridades*). Pero trasluce un segundo sentido de la palabra oveja —a través del refrán: Quien tiene ovejas tiene pellejas— 'mujeres de mal vivir'. Y se puede suponer una alusión al hábito pastoril de abusar sexualmente de su rebaño.

[32] búa: se documenta en *Autoridades*, por ello no hace falta la enmienda de Canet Vallés a "buvas", mal de búas: probablemente no se refiere a los simples 'granos' de la piel, sino a las 'bubas', o 'mal francés', enfermedad venérea muy expandida por toda Europa en los primeros años del siglo XVI. Los versos siguientes, híncheste..., prosiguen la imagen, pues las bubas producen una fuerte hinchazón, alusiva a la erección del pene.

[33] huerto y, en el próximo verso, eras: alude a la fertilidad de las mujeres; véase Adams, *Vocabulary*, 82-83.

[34] v [64] quepas: queyas 1514 quepas Foulché Delbosc.

Sáqueste con las tijeras
los ojos muy rebentados,
déte dios tantos cuidados
como ojas en nogueras.
LANTOYO: Véate yo en un rincón
matar en tí diesmil hachas
y borrachos y borrachas
coserte[35] como a colchón,
y después venga un halcón
y se lleve en las pihuelas[36]
lo que tú guardas y velas
para hazer generaçión.
RENEDO: Dénte todos los flecheros
cada cual un bodocazo;[37]
piérdaste y den de hallazo[38]
dos pellejas*[39] de corderos.
Pregonen los pregoneros
que se te lleven los vientos.
Vengas a tener tormentos
más que en el mundo ay dineros.
LANTOYO: Que te sangren de la vena[40]

---

[35] coserte: con la connotación de 'a palos'.

[36] pihuelas: aquí juega con el segundo sentido de 'grillos con que se aprisionan los reos' (*DRAE*).

[37] bodocazo: el golpe que se da con el "bodoque", una pelota o bola pequeña de barro endurecida al aire que sirve de munición a las ballestas (*Autoridades*).

[38] hallazo: 'hallazgo', en el sentido de "albricias o regalo que se da por haber hallado la cosa perdida y restituídola a su dueño" (*Autoridades*).

[39] v [80] pellejas: pelejas 1514. pelejas: puede aludir a un segundo sentido de la palabra, 'rameras', o también al refrán "Quien tiene ovejas tiene pelejas", que recuerda las preocupaciones del pudiente (*Autoridades*).

[40] vena: Adams (*Vocabulary*, 35) trae varios ejemplos, entre ellos de poetas tan conocidos como Persio y Marcial, en los que significa 'pene'. La sangría que propone Don Carnal a Cuaresma (*LBA*, coplas 1190, 1192) al contrario, se realizaría en su "cuero maduro", su intacta membrana virginal (Vasvari, "Festive", 95).

con dardo de viscaíno;[41]
vibas en un tamborino*[42]
la vida que Dios te ordena.
Y estés siempre a la serena[43]
y tengas, por tus antojos,
en las çejas[44] tantos piojos
como abejas en colmena./
32r / RENEDO: Vayas a estar en el vaño
en tonel de vino tinto;
quantos se siñen con cynto[45]
procuren hazerte daño.
Y nunca tengas buen año:
dente terçianas dobladas;
que te tiren de[46] pedradas
todos quantos visten paño.[47]
LANTOYO: Todos los cuatro elementos
te entren entre uña y carne,

---

[41] dardo de viscaíno: Canet Vallés lo explica con Covarrubias: "Es una lanza pequeña, arrojadiza; arma de vizcaynos, casi semejante al pilo de los romanos". Se crea una alusión agresiva mediante la incongruencia que se produce entre un instrumento burdo y grande y el uso propuesto: para sangrar en sentido literal hace falta un instrumento más sutil.

[42] v [87] tamborino: tauboryno 1514 Foulché Delbosc, Hathaway; tanborino, Canet Vallés, Ynduráin. Tamborino: como no se encuentra sentido para "tauborino" enmendamos, igual que los otros editores. Según *Autoridades* es "lo mismo que tamboril". Como segunda acepción de tamboril encontramos en ese diccionario: "En estilo festivo se toma por la parte posterior del hombre".

[43] a la serena: o 'al sereno', es "estar a la intemperie" (*DRAE*).

[44] çejas: pueden ser las 'costuras' (*Autoridades*).

[45] siñen con cynto: puede referirse a los curas, que 'ciñen' el 'cinto' (o: 'cíngulo') sobre el alba, o a los soldados, que también usan un cinto o 'cíngulo'.

[46] de: el "de partitivo", como aparece en este pasaje, es muy usual en Aragón (Alvar, *Dialecto*, § 198.4).

[47] ¿Sería útil, para entender el pasaje, pensar en un segundo sentido que alude con las palabras pedrada y paños a 'pedos' y 'paños menores'?, ¿o alcanza la violencia de la acepción literal?

quanta gente está en Vearne[48]
te den los veinte tormentos.[49]
Tengas tantos movimientos[50]
como ondas en la mar,
tantas vezes gomitar[51]
como en las viñas,*[52] sarmientos.

RENEDO: Amigo, aciende[53] en tu boca
más que los pastores,[54] brasa;
todos cuantos tienen casa
te den tormenta de toca.[55]
Sea tu vida muy poca;
des encuentro, que rebientes,
en las piedras con*[56] los dientes
como la nabe en la roca.

RENEDO: Llega, señor, agora es la propia sazón, que esto a abisado a Finoya y descuidado a los de casa. /
32v / [28][57]

---

[48] Vearne: 'Bearn', zona allende los Pirineos, sobre el Golfo de Vizcaya.

[49] los veinte tormentos: no tengo solución para esta expresión, que todos los editores parecen conocer, pues no la explican.

[50] mouimientos: 'conmociones interiores': "el ímpetu de alguna pasión, ira, rifa, etc." (*Autoridades*). Aquí más bien: 'movimientos del intestino'.

[51] gomitar: 'vomitar'.

[52] v [108] las viñas 1514 la viña H.

[53] aciende: 'enciende' (*DRAE*).

[54] pastor: "Palo o vara aguzado en uno de los extremos y endurecido al fuego. Era una de las 'armas' que utilizaban los presos de la cárcel en sus peleas" (Alonso Hernández, *Léxico*).

[55] tormenta de toca: 'tormento de toca', consistía en dar a beber al reo agua y con ella unas tiras delgadas de gasa que después extraían de su garganta. Véase Alonso Hernández, *Léxico*, s.v., que cita, además, *Autoridades*.

[56] v [115] con: çon 1514 con Foulché Delbosc, Canet Vallés, Ynduráin .

[57] El proximo diálogo entre Darino y Finoya (mi número [28]) comienza en la nueva página (32v), pero se trata del verso de un folio, de manera que no es posible excluir todo rastro de las Pullas.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, JAMES NOEL, *The Latin sexual vocabulary*, Baltimore: The John Hopkins University, 1990.

ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.

ALZIEU, PIERRE, ROBERT JAMMES e YVAN LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1984.

ALVAR, MANUEL, *El dialecto aragonés*, Madrid: Gredos, 1953.

BAKHTINE, MIKHAÏL, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris: Gallimard, 1970.

BELTRÁN, VICENTE, "La imaginación verbal en la literatura del Medioevo", en Juan Paredes Núñez (ed.), *Literatura y fantasía en la Edad Media*. Granada: Universidad de Granada, 1989, 99-115.

BIEDERMANN, HANS, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993.

BLAY MANZANERA, VICENTA, "El humor en *Triste deleytaçión*. Sobre unas originales coplas de disparates", *Revista de Literatura Medieval*, 6, 1994, 45-78.

BOASE, ROGER, *The troubadour revival: A Study of traditionalism and social change* London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

BURGESS, ANTHONY, "Nonsense", en Wim Tigges (ed.), *Explorations in the field of nonsense*, Amsterdam: Rodopi, 1987, 17-22.

Carajicomedia, ed. de Álvaro Alonso, Málaga: Aljibe, 1995.

COROMINAS, JOAN, *Diccionario crítico etimológico de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1954.

Diccionario de Autoridades, ed. facs. de la Real Academia Española, Madrid: Gredos, 1963.

CRAWFORD, J. P. WICKERSHAM, "Echarse pullas: A popular form of tenzone", *Romanic Review*, VII, 1915, 150-164.

CURTIUS, ERNST ROBERT, "Verkehrte Welt", cap. 5. §, en: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke, 1961, 104-108.

FOULCHÉ DELBOSC, R.,"De quelques jeux d'esprit. I. Les Disparates", *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, 385-445.

GILLET, E., Propalladia *and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, t. IV, "Torres Naharro and the Drama of the Renaissance", ed. de D. E. Green. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961.

HENKEL, ARTHUR y ALBRECHT SCHÖNE (eds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler, 1967.

HUIZINGA, JOHAN, *Homo ludens. El juego y la cultura*, trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1943.

JIMÉNEZ DE URREA, PEDRO MANUEL, *Penitencia de amor*, ed. de R. Foulché Delbosc, Madrid: Biblioteca Hispánica, 1902.

— *Penitencia de amor*, ed. de Robert Hathaway, (EHT XLIX), Exeter: University of Exeter, 1990.

— *Penitencia de amor*, ed. de José Luis Canet Vallés, en José Luis Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia, 1993, 123-181.

— *Penitencia de amor*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid: Akal, 1996.

JOLLES, ANDRÉ, *Einfache Formen. Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz*, 2ª ed. revisada por A. Schossig, Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1956.

— *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris: Seuil, 1972.

LAUSBERG, HEINRICH, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, Munich: Max Hueber, 1960.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, Madrid: Bailly-Baillière, 1907, (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 7).

PERIÑÁN, BLANCA, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa: Giardini, 1979 (Collana di testi e studi Ispanici, II-3).

RÖHRICH, LUTZ, *Lexikon der sprichwoertlichen Redensarten*, Freiburg: Herder, 1973.

ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, Reseña de ROGER BOASE, *The troubadour revival: A study of traditionalism and social change, Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXI, 1982, 133-135.

— "*Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Giménez de Urrea, entre la *Celestina* y la novela sentimental", *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), LXXIV, 1997, 97-106.

— "Materiales sapienciales y emblemáticos en *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Giménez de Urrea", en Lía Uriarte (ed.), *Studia Hispanica Medievalia. Actas de las IV Jornadas de Literatura Medieval en la Universidad Católica Argentina*, Buenos Aires: Universidad Católica, 1999, 262-271.

ROHLFS, GERHARD, *Estudios sobre el léxico románico*, reelaboración parcial y notas de Manuel Alvar. Edición conjunta, revisada y aumentada, Madrid: Gredos, 1979.

ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, notas en conjunto con Maite Cabello, Madrid: Cátedra, 1987.

RUIZ, JUAN, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Joan Corominas, Madrid: Gredos 1967.

SEWELL, ELISABETH, "Nonsense Verse and the Child", en Wim Tigges (ed.), *Explorations in the field of nonsense*, Amsterdam: Rodopi, 1987, 135-148.

STEWART, SUSAN, *Nonsense. Aspects of intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore & London: John Hopkins University, 1989.

TIGGES, WIM, *An anatomy of literary nonsense*, Amsterdam: Rodopi, 1988.

VASVARI, LOUISE, "Festive phallic discourse in the Libro del Arcipreste", *La Corónica* 22-2, 1994, 89-117.

— "Erotic polysemy in the *Libro de Buen Amor*: Á propos Monique de Lope's Tratitions Populaires et Textualité", *La Corónica*, 15-1, 1986, 127-134.

IV

Texto y contexto: la construcción de la mujer en la narrativa sentimental

Lourdes Albuixech
Southern Illinois University

Al igual que ocurriera con los libros de caballerías, con frecuencia encontramos nombres propios en los títulos de la ficción sentimental. A diferencia de aquéllos, sin embargo, los epónimos de ésta comúnmente incluyen tanto a un héroe como a una heroína. Por sí solo, este hecho resulta revelador en cuanto a la relevancia que adquiere la mujer en las obras que conforman este género. Tal afirmación nadie la pone en duda. Lo que sí se discute —y mucho— es si, en última instancia, la mujer pasa a un primer plano vindicada o, por el contrario, menoscabada. He aquí el rompecabezas. Para resolverlo, propongo revisar primeramente cuál era la realidad de la mujer durante la baja Edad Media, para pasar a comentar cómo, coincidentemente, su discriminación social se ve parangonada por una discriminación textual, que se refleja en la proliferación de escritos misóginos. Por último, la misoginia y su opuesto ideológico, el profeminismo, son analizados a la luz de los personajes femeninos de la narrativa sentimental.[1]

[1] Me ciño en esta ocasión únicamente a los personajes femeninos que ni tienen carácter alegórico (personajes, por otro lado, abundantes en el género sentimental), ni histórico (como pudieran ser la reina Isabel la Católica y sus damas, que aparecen como narratarias en el *Arnalte*). Utilizo el término 'profeminismo' en sentido amplio,

La subordinación al hombre constituía una realidad incuestionable para la mujer bajomedieval. Aunque es posible encontrar numerosas leyes garantes de su protección, otras la excluían terminantemente de la *res publica*. Para ello, eclesiásticos y seglares por igual se amparaban en nociones como la tocante a la culpabilidad de la mujer en el pecado original, o en postulados como el que asignaba a la mujer menos juicio que al varón.[2] Por suerte, a partir del siglo XII cobra importancia el culto de la hiperdulía. En los escritos bajomedievales en torno a la mujer se incluirán, junto a las consabidas ofensas, nóminas laudatorias de mujeres ilustres y virtuosas, que constituyen una excepción a la regla.

Al ser la castidad la virtud más apreciada en una mujer, no extraña que vean los conventos llenas sus celdas de mujeres que acuden a éstos por diversas razones y no siempre voluntariamente. Pero tal solución no es siempre viable: la mayoría de las mujeres se casa siguiendo por lo general las instrucciones de los padres.[3] La mujer perteneciente a las capas más bajas de la sociedad ocupará su tiempo con el trabajo, el mercado, las tareas domésticas, los servicios religiosos, y podrá incluso asistir a celebraciones populares (Shahar, *The Fourth Estate*, 212-214). La mujer noble, por su parte, se dedicaba a la supervisión de la servidumbre, a hacer tejidos y bordados, a la oración y la meditación, las obras piadosas

---

para referirme tanto a ideas que puedan sugerir un apoyo incipiente a la igualdad de los sexos, como a comentarios que connoten respeto hacia la mujer. Agradezco los valiosos comentarios de Regula Rohland de Langbehn, tan discretos como atinados. Debo mucho, también, a las enriquecedoras sugerencias de Philip Gericke.

[2] La igualdad de los sexos parecía asumirse, en cambio, a la hora de castigar ciertos crímenes como la herejía y la brujería, o al hablar de la salvación, que era posible alcanzar independientemente de la religión o del sexo de la persona. Por otro lado, las leyes eran en muchos casos pasadas por alto (Shahar, *The Fourth Estate*, 11-21).

[3] Shahar comenta que "This principle that consent 'made' a marriage (*consensus facit nuptias*) was finally formulated at the end of the twelfth century, largely under the influence of Peter Lombard. It was neither the agreement between the families nor the consummation of marital relations but mutual consent which created the marriage bond" (*The Fourth Estate*, 83). Esto según la ley eclesiástica; la ley secular solía castigar a aquellos que se casaban sin consentimiento familiar –desheredándoles, por ejemplo–, precisamente con el fin de evitar que esto ocurriera.

(Beceiro Pita, "La mujer noble", 311-313) y, en sus ratos de ocio, participaba en tertulias y en diversiones cortesanas. Algunas como Leonor de Aquitania o María de Champagne llegaron a patrocinar a trovadores en el Sur de Francia. El contacto de las mujeres nobles con la poesía y la narrativa cortesana era a través de la audición aun en los albores de la Edad Moderna, como atestiguan comentarios como el de la Señora del *Processo de cartas de amores*: "Y creé que para auer lugar en mí este temor, han sido parte los muchos exemplos que en casos semejantes [amorosos] he *oydo*" (carta VII, 12, énfasis mío). Sin embargo, atendiendo a López Estrada, "hay que reconocer que desde el siglo XII al XV la lectura se convierte en un ejercicio frecuente en la mujer" ("Las mujeres escritoras", 20), como prueban "la difusión de esta literatura leída por las mujeres, que puede ser desde libros de horas... o libros de devoción... o libros de ficción caballeresca y sentimental, o cancioneros", así como "la pintura y los grabados de la época," en los cuales "son más numerosas las representaciones de las mujeres que leen que las de hombres" ("Las mujeres escritoras", 21). Podríamos añadir, además, que mucha literatura de la época va dedicada a mujeres, lo cual no significa que no fuera leída por hombres.[4]

La educación de la mujer, cuando la había, iba dirigida a incrementar su piedad religiosa, castidad y modestia. Se recomendaba, por tanto, la lectura de libros de horas y otros textos devotos. Como ha demostrado J. N. H. Lawrance, ya antes de la invención de la imprenta comenzó en Castilla un proceso de alfabetización gradual y aumentó el número de próceres bibliófilos legos, entre quienes se cuenta Leonor Pimentel, que disponía de una colección de veinticuatro escritos devotos ("The Spread of Lay Literacy"). En muchas ocasiones, se eximía a la mujer de aprender a escribir.[5] El hecho de que una mujer supiera leer o escribir,

---

[4] Ya lo advertía Lillian von der Walde (*Amor e ilegalidad*, 27 y "La ficción sentimental", 16-17), donde la investigadora recoge las aclaraciones que al respecto había hecho Alan Deyermond.

[5] Sara Nalle documentó índices de alfabetización mucho menores entre las mujeres que entre los hombres durante la época de los Reyes Católicos y durante los Siglos de

o ambas cosas, era motivo de alarma para los moralistas más ginófobos, que advertían los peligros que ambas tareas entrañaban para el recato de estas criaturas. Los autores misóginos no se contentaban, sin embargo, con propugnar la marginación para las mujeres; su tarea consistía, muchas veces, en denunciar sin escatimar todas las tachas del sexo femenino, para prevenir al hombre contra su maldad.

Se sabe que, en varias ocasiones, estos escritos misóginos lograron despertar la cólera de las damas. Por otro lado, es lógico asumir que no todos los hombres odiaran a las mujeres. En cuanto a lo primero, el problema es que se han conservado relativamente pocos escritos de autoras medievales,[6] lo cual dificulta la tarea de saber cuál era la opinión

---

Oro ("Literacy and Culture", 68-69). Para la diócesis conquense, mientras que los hombres podían aprender a leer en escuelas primarias o a través del sacristán del pueblo, "typically women had been educated at home" (Nalle, "Literacy and Culture", 75). Después de los libros para el alimento espiritual, las actas inquisitoriales revelan una preferencia entre los sectores medio y bajo por los libros de entretenimiento: "In vain, moralists suggested that readers pass their time with saints' lives or sermons, but the public, particularly women, insisted on reading fantastic adventure stories and romances that encouraged idleness and sins of thought" (Nalle, "Literacy and Culture", 92).

[6] Lo escaso de los escritos femeninos y los problemas que este hecho conlleva son señalados por Sheila Fisher y Janet Halley ("Introduction: The Lady Vanishes", 3). Se conservan cartas dirigidas a mujeres. En el *Epistolari de la València Medieval*, por ejemplo, se recogen cartas escritas entre 1311 y 1412, "adreçades a reis i reines, papes, aristòcrates, frares, bisbes, corporacions locals, funcionaris de divers rang, ambaixadors, etc." (3). A su vez, el *Epistolari del segle XV: Recull de cartes privades*, ofrece copia de cartas escritas durante el cuatrocientos catalán, tanto por hombres como por mujeres, y dirigidas a individuos de ambos sexos. Este epistolario resulta interesante, además, porque entre las cartas recopiladas aparecen tres amorosas, todas ellas ejemplos del influjo que la literatura tenía en la escritura privada de la época. Junto a estos ejercicios epistolares, hubo auténticas cartas amorosas, "com les de Joan Roís de Corella a Violant Durleda, a Caldessa i a una dama desconeguda (aquestes darreres perdudes), les de Romeu Llull a Serena (també perdudes) o les de Francesc Moner a la seva amada" (M. Cahner, "Introducció", 13), si bien "tant les autèntiques com les literàries deriven de fonts comunes, literàries: per damunt de cap altre, el model de tots els temps ha estat Ovidi" ("Introducció", 13). Lo interesante a mi ver es que entre los escritos femeninos que tenemos es posible rastrear comentarios en lo tocante a la situación de la mujer durante el Medioevo y a la necesidad de revisar los derechos de las mujeres en el campo de la educación.

entre las mujeres con respecto a la manera en que eran discriminadas y maltratadas verbalmente por el sexo opuesto.

En cuanto a lo segundo, el problema estriba en que los textos 'pro feministas' escritos por hombres, vistos de cerca, no parecen serlo tanto. La narrativa sentimental nos servirá de punto de apoyo para analizar el asunto.

Dentro de este grupo encontramos personajes femeninos que cuestionan —unos más vehementemente que otros, como Braçayda en *Grisel y Mirabella*— la justicia del sistema, así como personajes masculinos que defienden y otros que atacan ferozmente a las mujeres. Indudablemente, estas expresiones enfrentadas funcionan como debates que "en muchas ocasiones constituyen largas unidades por la importancia que se les otorga en el género" (von der Walde, "La ficción sentimental", 12).[7] Tratando de discernir cuál era la intención autorial, hubo quienes identificaron sin más la opinión del autor entre las voces contendientes, dándose la paradoja de quedar así estos mismos eruditos enredados en las disputas que intentaban arbitrar. Que los debates reflejan preocupaciones sociales contemporáneas es seguro.[8] Me parece, sin embargo, erróneo el tratar de ver a los personajes como delegados del autor. En este sentido, se podría calificar a la narrativa sentimental de polifónica. Como explica Lillian von der Walde Moheno, los debates

---

[7] La importancia de los debates en la narrativa sentimental es destacada por Regula Rohland de Langbehn en numerosos trabajos ("Introducción", xi-xvi, "Desarrollo", 67, "Fábula trágica", 230-236, "Argumentación y poesía", 575-577). Existen, sin embargo, diferencias no sólo en cuanto a la temática de estas discusiones, sino también respecto a la situación, pública o privada, en que se despachan estos temas (Rohland de Langbehn, "Introducción", xii).

[8] Como ya señaló Regula Rohland de Langbehn, "La discusión del papel de la mujer en la sociedad parece reflejar más directamente inquietudes reales de la gente del siglo XV" ("Argumentación y poesía", 576). Andrée Kahn Blumstein indicó, en relación con la literatura cortesana (alemana) medieval, que la presencia de misoginia explícita (a través de postulados tradicionales) o enmascarada (a través de la supuesta idealización de la amada, que en realidad encubre su relativización y deshumanización) es inachacable al poeta medieval cuya "literary expression is often largely a reflection of contemporary thinking and realities" (*Misogyny*, 3).

tienen un "carácter informativo," pero hay que cuestionar "el adoctrinamiento en cada uno de ellos" ("La ficción sentimental", 13).

La ambivalencia en los debates se ve corroborada a su vez por otras ambigüedades no menos evidentes. En la ficción sentimental, la belleza femenina infunde amor que engendra frustración o muerte. Esto, unido al desprecio expresado por algún personaje respecto a la mujer, podría conducir a hablar de antifeminismo. Con todo, queda mencionado el protagonismo otorgado a la mujer en estas historias.[9] Frente a la poesía cancioneril, una de las formas literarias de que derivan, en los textos sentimentales las mujeres cobran voz para defenderse y explicar el rechazo o la aceptación del amante. Además, la extensión de estos libros permite hacer discrepar al lector en cuanto a la culpabilidad exclusiva de la mujer en los hechos amorosos: ésta no tienta al hombre más de lo que él la tienta a ella a través de epístolas en que se la eleva a la par que se la acusa de frialdad. Dicho incremento de perspectivas respecto al modelo lírico-cancioneril, se ve a su vez homologado por un aumento en cuanto al número de personajes y, aunque parezca una perogrullada, tanto entre las mujeres como entre los varones, vamos a encontrarlos buenos y malos. Todo esto unido al hecho de que algunos personajes apoyan a la mujer, sirve para contrapesar los indicios de antifeminismo y acentuar la ambigüedad del género.

Claramente se ve esta ambigüedad en *El triunfo de las donas*, de Juan Rodríguez del Padrón, obra que, sin ser ficción sentimental, está emparentada con el género ya que contribuye a *la querelle des femmes*. Aunque adscrito al cajón de sastre de la literatura pro feminista, el autor no se

[9] Según Andrée Kahn Blumstein, "The result of patriarchally inspired misogyny is man's attempt to limit and demean woman's role, to squelch any threat of female power or ascendancy. In the romance, this is reflected in the fact that there are no female characters who take primary importance over male figures. There are heroes and heroines -in that order. The heroines are all secondary figures, all assigned subsidiary, supporting roles" (*Misogyny*, 6). Si bien es innegable que en los textos cortesanos hispano-medievales, siempre que encontramos un nombre femenino en el título, éste aparece relegado al masculino, no siempre es el papel asignado a las damas secundario.

decanta en ningún sentido. El gallego escribió la obra respondiendo al llamado de la reina doña María a la defensa de las mujeres (Matulka, *The Novels of Juan de Flores*, 13-22). En el *Triunfo*, la fuente-ninfa Cardiana es quien aboga por las mujeres, como reacción al inoportuno discurso —no narrado— del personaje narrador Rodríguez del Padrón sobre "aquellas cosas por donde el valor de las donas más se ofendía" (*Triunfo*, 214). Por regla general, suele asumirse que Cardiana es portavoz de Rodríguez del Padrón, cosa que lo convierte en una suerte de campeón de las damas. Despista algo, claro está, el que el narrador reproduzca íntegramente la apología de Cardiana, mientras que, por el contrario, se deje en el tintero la ofensa a las mujeres (situación que se repite en la *Cárcel de amor*). El hecho es que Juan Rodríguez precisa de una ficción como la que supone el hacer hablar a una fuente para que recaiga en ésta la responsabilidad de elegir cuál de los sexos es más noble y de mayor excelencia. En última instancia, el narrador difiere, lo cual dice mucho de su cortesía, pero nada de su opinión personal en el asunto.

Dentro de la narrativa sentimental propiamente dicha, se recogen conversaciones o debates sobre la mujer en *Triste deleytaçión*, en *Cárcel de amor*, en *Grisel y Mirabella* y en *Penitencia de amor*,[10] por citar tan sólo las más destacadas.

En *Triste deleytaçión* encontramos dos instancias en que se habla extensamente de las damas. La primera ocurre cuando el amigo, al descu-

---

[10] No todos creen que *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Giménez de Urrea, pueda considerarse ficción sentimental. Robert L. Hathaway desafía la opinión de quienes la creen obra sentimental: "Although it has been traditionally referred to as *novela sentimental*, *Penitencia* is not a sentimental romance," ya que "The tale does not have the basic characteristics of the 'genre' as they have been described by José Luis Varela" ("Introducción", xi-xii). Todas las características dadas por Varela no son, a mi juicio, precisas. Una de ellas es "la pretensión autobiográfica de sus autores" ("Revisión", 353). Tal pretensión es inexistente en narraciones indiscutiblemente sentimentales, como *Grisel y Mirabella* o *Triste deleytaçión*, donde aunque el narrador declara que el protagonista era "de mí como de sí mismo amigo" (1), él mismo no protagoniza ni tan siquiera participa en los hechos, si bien es cierto que la forma autobiográfica se da en muchas de las obras (von der Walde, "La ficción sentimental", 13-15).

brir la *aegritudo amoris* que aqueja al enamorado, le anima a distraer el pensamiento con actividades que borren el recuerdo de la amada. Por si esto no funcionara, el amigo difama a las mujeres (*Triste*, 24-25). Nada de lo que le diga, sin embargo, consigue hacer 'sanar' al amante.

La segunda instancia es durante la larga plática que mantienen la madrina y la señora y que funciona, entre otras cosas, como *ars amatoria*. La madrina alecciona a la joven sobre los atributos que debe buscar en un hombre y advierte sobre la pésima costumbre femenina de tomar más de un enamorado. Además, habla de los engaños de las mujeres a los hombres, y de otras tachas como la afición a malgastar el dinero que, por otro lado, ellas no se ganan. La madrina reconoce que también el varón engaña a la mujer, si bien la hembra es más propensa a ello porque vive ociosa; además, el hombre que engaña lo hace sin temor ni vergüenza, ya que no pierde honra, sino que la gana. La doncella protesta ante tamaña injusticia, pero la madrina aclara que ésa es la costumbre y que la mujer debe mantenerse fiel al hombre, aunque la engañe.

La madrina se refiere claramente a la mujer casada y perteneciente a la nobleza o al menos a la burguesía más pudiente, que era quien poseía el tiempo y el dinero para incurrir en conductas tan erradas. En cuanto a la infidelidad, es cierto que la sociedad medieval miraba con mayor indulgencia al varón.[11]

Durante el coloquio, la doncella se refiere a una conversación que mantuvo en el pasado con otra señora, la cual se quejaba de la falta de libertad padecida por las mujeres, y afirmaba asimismo la perfección del sexo femenino. La madrina toma entonces cartas a favor de la mujer, aseverando su perfección y nobleza, muy superiores a las masculinas, y aduciendo la igualdad de los sexos "en amor, lealtad, y senyoría"

---

[11] Regula Rohland de Langbehn apuntó a la escasez de datos textuales sobre la situación social del amigo y la señora, si bien "Los diálogos que mantiene con ésta [su madrina] reflejan pensamientos prácticos así como los contiene el *Libro de les Dones*, de Francesc Eiximeniç, no referidos a una sociedad aristocrática, sino a la alta burguesía catalana" ("Introducción", xix). Para la remisión concedida a varones antes que a mujeres, véase Shahar, *The Fourth Estate*, 106-113.

(*Triste*, 53), a pesar de que los hombres las tengan subordinadas y aleguen múltiples razones (extraídas de autores como Aristóteles o Torrellas) para probar la inferioridad y maldad innata en la mujer. A lo largo de la historia, recuerda la madrina, muchos hombres también se han hecho célebres por su vileza.

Este largo diálogo, que queda como un precioso testimonio de una típica estampa de la vida femenina, "propone algo, pero no concluye nada". La madrina defiende a un sexo primero y luego al otro. Huelga decir, además, que los secretos que revela a la joven son en muchos casos convencionales.

En *Cárcel de amor*, aunque el narrador menciona que Tefeo vitupera a las mujeres, la difamación en sí no se narra. Leriano castiga la maledicencia de Tefeo con un panegírico a las mujeres que el narrador reproduce, en cambio, en su totalidad. Hay quienes consideran el discurso de Leriano como digresión innecesaria, o quizá fundada en un deseo autorial (inferido) de proteger al sexo femenino.[12] Otros estiman que el panegírico es consecuente con el personaje Leriano, a quien caracterizan como perfecto amante cortés. Los primeros se enredan en una falacia intencional, y los segundos pasan por alto la manera en que el narrador describe a Leriano antes y después de que éste pronuncie su razonamiento.

Tan mal se encuentra Leriano en las postrimerías de su vida, que Tefeo, detectando la naturaleza de su enfermedad, le recita los males de las mujeres "creyendo por allí restituílle la vida" (*Cárcel*, 155). Leriano cobra renovadas fuerzas para defender a las mujeres, "puesto que su disposición *no le consintiese mucho hablar*" (*Cárcel*, 155, énfasis mío). Sin

---

[12] Reynier es ejemplo de lo primero; de ahí que estimara más el *Arnalte* que *Cárcel de amor*: "Mais on voit aussi comme dans *Arnalte et Lucenda* l'intrigue est dégagée de ces éléments disparates qui compliquent et alourdissent la *Prison d'Amour*, Ici ni tableau allégorique, ni digression inutile (comme la Défense des Dames); un seul épisode chevaleresque, et très court: le combat en champ clos. L'intérêt est concentré sur l'action sentimentale" (*Le Roman Sentimental*, 71). Whinnom, cuando dice que "San Pedro optó por el partido de las mujeres" ("Introducción", 37), sirve de ejemplo de lo segundo.

embargo, sus palabras no clausuran la *Cárcel*. Todavía después del discurso del moribundo asoma la voz del auctor para recordar que Leriano "tenía ya turbada la lengua y la vista casi perdida" (*Cárcel*, 171-172). Su defensa *pro mulieribus* es impulsada no por un deseo incontrolable de amparar al sexo opuesto, sino porque al oír a Tefeo se acordó "que era mujer Laureola". Por otra parte, como señaló Keith Whinnom, muchos de los detalles que el amante aduce como razones por las que los hombres quedan obligados a las mujeres "son triviales" ("Introducción", 30).[13]

El que no termine la obra con el *laus mulierum* es importante. En *La Celestina* es el planto de Pleberio lo que llevó a Otis Green a afirmar que se trataba de una *reprobatio amoris* y no de una apoteosis del amor (*Spain and the Western Tradition*, 113). El hecho de que el panegírico aparezca justamente antes de que muera el protagonista es sospechoso. La misma persona que defiende calurosamente a las mujeres muere a causa de una de ellas. ¿Es acaso una manera de exaltar la nobleza del personaje o se trata de una exageración que, dada la paradoja, puede inducir una sonrisa y ser, por tanto, paródica?

La opinión del *Grisel* como obra pro femenina es cuando menos recusable,[14] no sólo porque los argumentos de Braçayda se ven contrape-

---

[13] *Inter alia*, las mujeres merecen respeto porque hacen al hombre poner cabello "donde fallece", le hacen adelgazar o engordar, etc., razones cuyo trasunto es la idea del mejoramiento moral del amante a través del servicio a la amada, traducido aquí a un mejoramiento físico que encubre, a mi parecer, cierta sátira de algunas costumbres masculinas.

[14] Durante nuestro siglo ha sido este tema uno de los más candentes. La tesis pro feminista de Barbara Matulka fue seguida con notable invidencia por Jacob Ornstein, Dinko Cvitanovic, Julio Rodríguez Puértolas, entre otros. Después, Antony van Beysterveldt advertía que, en realidad, "las réplicas de Braçayda, lejos de invalidar la argumentación de Torrellas, la complementan y la confirman" ("Revisión", 6). A su zaga, estudios como los de Patricia Grieve (*Desire and Death*), Barbara Weissberger ("Role-Reversal"), o Lillian von der Walde ("El episodio final", *Amor e ilegalidad*, "La ficción sentimental"), escrutan el *Grisel* en busca de pruebas que refuten las de Matulka. A éstas cabe añadir la voz de Vera Castro Lingl, para quien ni el retrato de Mirabella, ni el de otras mujeres extranjeras que aparecen en diferentes obras de Juan de Flores (la reina

sados por los de Torrellas, o porque la campeona de las mujeres expresa ideas que contravienen su supuesta defensa, sino, de nuevo, porque el episodio con que se cierra la ficción es una muestra más de la maldad de las mujeres. Desde luego, Flores no se declara en ningún sentido, dejando que sean sus personajes los que alaben y denigren a las mujeres.[15]

Otra de las narraciones sentimentales en que se discute con cierta extensión la materia es *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Giménez de Urrea. Al contrario que las tres obras examinadas hasta ahora, ésta suele tenerse por composición misógina. Tal clasificación se funda, comprensiblemente, en el antifeminismo militante de Renedo y Angis, los dos criados que aconsejan a su amo Darino cómo ganarse a Finoya. Con todo, tampoco el hombre está exento de crítica en la obra. Si bien los comentarios en torno a los defectos masculinos son escasos y se hacen oblicuamente, siempre al amparo de la denigración antifeminista,[16] la visión negativa del hombre se desprende sobre todo de las acciones de los tipos masculinos a lo largo de la diegesis. Darino (fiel a su modelo, Calisto) es un amador egoísta, cínico y falso; los criados son misóginos y embaucadores. Vuelvo a redundar en la importancia del

---

doña Juana, de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*, o la Fiameta, del *Grimalte y Gradissa*), es positivo ("Juan de Flores and Lustful Women").

[15] Como señala Lillian von der Walde Moheno, en el crimen final del *Grisel* confluyen las tradiciones folclóricas de los salvajes, los relatos mitológicos de la Antigüedad, los ritos paganos, junto con la idea médieval que asociaba a las brujas con la pedofagia, tradiciones y nociones "en lo absoluto favorecedoras del sexo femenino" ("El episodio final", 25). Esta caracterización de la condición femenina se aleja de los preceptos corteses y además, como advierte la investigadora, "la agresividad femenina era mal vista en la Edad Media" ("El episodio final", 22). Junto al carácter fantasioso de todo este bagaje al que remite un episodio como es el que clausura la ficción de Flores, merece la pena mencionar que la sociedad medieval también se caracterizaba por su crueldad, de la que no estaban exentas tampoco las mujeres (Shahar, *The Fourth Estate*, 100-101 y 173).

[16] Angis dice, por ejemplo, que "todas o las mas [mujeres] creen de ligero, y en nada quiero culpar a ellas, pues que *tambien en nosotros ay lo que en ellas vemos*, avnque Seneca dize que en el mal consejo saben mas las mugeres que los ombres" (*Penitencia*, 23-24, énfasis mío).

final: no consiente Urrea en condenar únicamente las acciones de Finoya. A la par que ella (y sus criadas) son también encerrados de por vida, aunque en una torre separada, Darino y sus criados.[17]

Sirva todo lo dicho hasta aquí como prueba que, por sí solos, los debates no constituyen base suficiente para encasillar las obras bajo el marbete de pro feministas o de misóginas. Queda sólo atender a los personajes femeninos más destacados y ver si esto arroja nueva luz al tema que nos ocupa.

El tipo favorito en la narrativa sentimental es el de la doncella noble (o, al menos y como ya vimos al referirnos a la señora de *Triste deleytaçión*, altoburguesa). Todas las protagonistas del género caen bajo esta categoría. El final puede variar, según las circunstancias y la piedad de que haga alarde cada joven en particular: algunas doncellas son seducidas por la retórica del amante y entran plenamente en el juego, como Liessa, Mirabella, la Señora del *Processo*, Medusina y Finoya. Otras titubean, como Lucenda y Laureola; otras, en cambio, rechazan a sus enamorados, como Gradissa o la señora a la que sirve el narrador en el *Siervo libre de amor*. En su mayor parte, la caracterización de estas jóvenes se basa en la literatura cortesana. Algo hay, sin embargo, extraído del contexto socio-histórico en estos retratos: de todos los estratos sociales, la mujer que menos libertad gozaba en la elección del esposo era la perteneciente a la nobleza. De ahí que tuviera que reservarse por muy tentador que resultara el bocado.[18]

[17] Regula Rohland esclarece por primera vez el significado de los símbolos del águila que guarda la torre de Finoya, que vendría a representar una "posibilidad de renovación espiritual" en el destino de la protagonista, así como del león de la torre de Darino, que simboliza la fuerza física (en este caso, vencida por el amor, algo insólito en la simbología corriente) ("*Penitencia de amor*", 102). Tocante a la cuestión feminista, la misma erudita concluye que "El autor no es misógino, él s[ó]lo se vale de escenas y expresiones misóginas con la finalidad de mostrar a las mujeres un ejemplo de conducta totalmente inconducente. Desde luego, tampoco es feminista, su pensamiento conservador no le da pie para que pueda contemplar un aspecto como la posibilidad de que los géneros fueran equivalentes, como sí la había colocado en tela de juicio Juan de Flores" ("*Penitencia de amor*", 106).

[18] Si bien ninguna mujer, independientemente del estrato social, gozaba de libertad

Otro tipo femenino es el de la sirvienta. Por lo general, éstas suelen ocupar también el papel de mensajeras en la relación amorosa, como la criada que ronda las primeras páginas de *Triste deleytaçión*, o las dos sirvientas-correo del *Processo de cartas de amores*. La criada que se menciona en las primeras páginas de *Triste deleytaçión* es muy joven. El amigo la aparta a la fuerza para que entregue una carta a la señora, y ésta, aunque enojada por el contenido de la misiva, se ve obligada a disculpar a la muchacha, que enrojece al ver la reacción de su señora. Después de que la señora da orden a la criada de llevar una carta al enamorado, expresando su enojo, la criada lo hace y nunca vuelve a asomar en el texto. En el *Processo*, los amantes hablan de una primera criada muy de pasada, refiriéndose a ella como "la que esta carta os dará" (30), "esta mensagera y secretaria de mi coraçón" (31) o "nuestro intérprete" (38). La segunda empleada es una esclava de color que obtendrá una remuneración por sus servicios y que es capaz de mostrar suma dulzura en sus conversaciones de amor con el Captivo, pero también supino enojo si transcurre un tiempo sin oír noticias de éste, como refiere el propio amador en la carta XXXV. Hay también criadas en *Penitencia de amor*, pero éstas no actúan de medianeras, sino que se dejan corromper fácilmente por Angis y Renedo. La impericia de las criadas podía resultar contraproducente para el buen funcionamiento de la casa, pero también para los enamorados, como vemos en algunos relatos sentimentales: en el *Grisel*, Mirabella confía su secreto a una joven —y frívola— sirvienta, que imprudentemente lo cuenta a su pareja.

Otras veces su función es redundar en la liviandad de las mujeres en general, o en la del grupo de sirvientas en particular, que allende las tareas domésticas aún disponían de tiempo para involucrarse en aventuras

---

de elección conyugal, la mujer de la alta nobleza experimentaba incluso mayores restricciones que las demás. Shulamith Shahar comenta que "They [las damas de la alta nobleza] generally did not even enjoy the opportunities given to members of other classes: to reconcile natural predilections and class obligations and to 'fall in love' within the given framework" (*The Fourth Estate*, 138).

amorosas, como muestran las criadas de Finoya en la *Penitencia de amor*, o la de Mirabella en el *Grisel*.

El uso de criadas-correo no se da por primera vez en estas obras. Pero aparte de los precedentes literarios (me refiero, sobre todo, a la literatura ovidiana), puede verse en la abundancia de criadas en el género un reflejo del aumento de la población femenina urbana europea experimentado durante la baja Edad Media, sin duda porque muchas mujeres emigraron del campo a la ciudad en busca de trabajo como sirvientas (Shahar, *The Fourth Estate*, 204).

No siempre pertenece la intermediaria a la servidumbre, sin embargo, como ocurre con la anciana del anónimo *Tratado de amores* —réplica de Celestina—, o con Belisa, que insiste en que Lucenda debe agradar y corresponder a Arnalte, tornándose cada vez más partícipe de una connivencia insufrible para la protagonista.

El tercer grupo de mujeres cuya presencia es importante en el género, es el de familiares. La madre es una figura fundamental en algunas de las producciones más sobresalientes de la narrativa sentimental, como ya apreciara Patricia Grieve ("Mothers and Daughters", 345-355). Aparece como personaje destacado en *Triste deleytaçión* (en forma de madre putativa), en *Cárcel de amor* (aquí contamos con la presencia de las madres de ambos protagonistas), y en *Grisel y Mirabella*, y se alude a ella en el *Processo de cartas de amores* y en la *Penitencia de amor*. Existe, sin embargo, una diferencia fundamental entre las *matres in præsentia* y las *matres in absentia*. Las primeras pueden cumplir una función plañidera o elegíaca, cuando la muerte de un hijo se contempla como contingencia, o tener otras funciones: la madre de Mirabella, por ejemplo, es la principal instigadora a la venganza de su hija, y la madrastra de *Triste deleytaçión* actúa como esposa infiel y mensajera. En cualquier caso, las madres que, presentes en el texto, pronuncian un planto, no lamentan tanto la causa (el haber incurrido en el amor), como la consecuencia (soledad en la vejez, falta de sucesión) de la muerte de sus hijos. Por lo común, según observa Patricia Grieve, las mujeres suelen representar la voz de la voluntad en estas obras, oponiéndose así a la razón, reducto

reservado en exclusiva al hombre ("Mothers and Daughters", 347-348). Las madres que lamentan la pérdida de un hijo, son criaturas cuyas emociones pueden conducir a la violencia, como es el caso de la Reina en *Grisel y Mirabella*.

Por el contrario, las *matres in absentia* —esto es, a las que se alude en el texto pero que no protagonizan escena alguna— son tenidas por sus hijas como obstáculo para sus devaneos amorosos. Así, en el *Processo de cartas de amores*, la madre (junto con el resto de los familiares) se presenta como un estorbo en el camino a la relación. En la carta X, la protagonista escribe: "Y porque mis padres me llaman, no puedo en esto alargar" (*Processo*, 17). Alude específicamente a su madre en la carta XXII: "Y porque, para aderesçar lo que es menester para el sosiego de mi madre esta noche no puedo más alargarme" (*Processo*, 30). La madre acude a buscarla al convento junto con el padre y los hermanos, para llevarla a otro lugar que la separe definitivamente del Captivo. La única ocasión en que la madre, aunque ignorante de ello, propicia el encuentro entre los jóvenes es cuando decide ir acompañada de su hija a la noche de vela en Nuestra Señora de Gracia.

La madre de Finoya, presente en la fábula sólo a través de las palabras de otros personajes, resulta otro claro ejemplo de *mater in absentia*. No obstante la violencia a que somete Darino a Finoya (*Penitencia*, 52-56), ésta acuerda una cita para la noche siguiente. Pasmosamente, si bien ciertos aspectos, como la consabida pérdida del honor individual y familiar, o el hecho de ser tan diferente a su madre, la hacen sentirse culpable, la muchacha decide seguir adelante con la aventura. La sola idea de lo que pensará su madre si se entera de lo ocurrido la hace estremecer (*Penitencia*, 54); Finoya ha pasado a ser "enemiga" de su madre, "pues que no soy de su condicion y voluntad" (*Penitencia*, 56); aunque su madre la viera, no lo creería, ya que "me tiene por tan buena" (*Penitencia*, 56); su dolor es "ver qual ella [su madre] fue y qual so yo", su madre una "santa Catalina" (*Penitencia*, 67), y ella "tan peruersa" (*Penitencia*, 67) y "tan maluada" (*Penitencia*, 70). Su madre —tan virtuosa, casta y honrada— se convierte así en obstáculo, aunque sólo sea psicológico, al

placer amoroso. No debemos pasar por alto que Urrea dedicó la *Penitencia* "a la condesa de Aranda su madre" (*Penitencia*, 3). En el prólogo, de hecho, el autor presenta sus respetos a su madre, explicando que aunque el asunto de la obra se aparta "de la condicion y virtud de vuestra señoria ... porque todo lo que yo hiziere no puede ni deve yr dirigido a otri [sic], embio tanbien esto como lo otro que de mi tiene vuestra señoria" (*Penitencia*, 3). Contrasta esta actitud respetuosa con la irreverencia con que Darino se refiere a la madre de Finoya a la que, irónicamente, ella tiene por una santa:

> Las personas que no son negociadoras no son estimadas: assi como los mercaderes en adquirir haziendas, las damas en procurar plazeres. Y aora mientra que eres moça, que despues viene la actoridad y las celimonias; que assi como ay diferencia en las edades, la a de aver en las condiciones. *Si tu madre por ser vieja va rezando con sus cuentas, tu por ser moça as de yr tomendo deleytes, que ella ya a posado este meson.*
>
> (*Penitencia*, 66-67, énfasis mío)

Las madres presentes y cuyo retrato no es del todo positivo y las madres ausentes o aludidas concuerdan con las dos tendencias señaladas por Patricia Grieve: "as the fifteenth century moves to a close, there is a progression towards the elimination of the favourably presented and/or active mother-figure" ("Mothers and Daughters", 345).

Otras mujeres emparentadas con alguno de los protagonistas son infrecuentes. La hermana sólo aparece como personaje principal en el *Arnalte*. Hay una mención a una tía religiosa que vive en San Clemente en el *Processo* (38), y a una hermana de la protagonista en *Triste deleytaçión*, pero nada se sabe de ellas.[19]

---

[19] Como dice Shahar, "Sometimes younger sisters or other relatives joined a nunnery voluntarily under the impact of an elder sister who had already taken the veil... But families also directed their daughters to nunneries where a sister or relative already resided. If several sisters joined the same nunnery, the younger members paid less dowry and the older sister could act as their patron and protector" (*The Fourth Estate*, 40). En el *Processo*, sin embargo, nada vuelve a saberse de la tía de la protagonista una vez que su familia la mete allí.

A veces, las mujeres relacionadas con los protagonistas actúan también como confidentes. Es el caso de Belisa con su hermano Arnalte. Sin embargo, las madres curiosamente nunca tienen este papel (que habían desempeñado anteriormente en jarchas, villancicos y cantigas de amigo). No siempre pertenece la confidente a la familia de uno de los involucrados en la relación amorosa. Las criadas participan a veces de los secretos de sus amas, como la criada en quien confía Mirabella; pero quizá el ejemplo más claro de confidente femenino no emparentado con los protagonistas sea el de la señora Juliana, en el *Processo de cartas de amores*.

En ocasiones, una mujer vende a los amantes al hacer pública su relación, ya sea intencionadamente o no. La criada en el *Grisel* traiciona la confianza de Mirabella cuando indiscretamente informa a su amante sobre el secreto de su señora. La vieja que espía a las parejas en *Triste deleytaçión* para dar cuenta a las autoridades, también es un ejemplo. Una tercera muestra puede hallarse en la religiosa que, en el *Processo*, revela a la familia de la señora que el Captivo viene cada noche al convento a obsequiarla con una serenata. Igual que ocurriera con su contraparte masculina (pienso en el Persio de *Cárcel de amor*), uno de los motivos que suele inducir a estos personajes a hablar es la envidia.[20]

Comentario aparte merecen dos personajes, Braçayda de *Grisel y Mirabella*, y la sabia Actelasia, de la *Quexa y aviso*. La primera actúa como *attornata* de Mirabella y, por extensión, del género femenino, papel que sólo excepcionalmente va a ocupar la mujer en la Edad Media; además, protagoniza ella misma una meta-narración sentimental, al ser requerida de amores por Torrellas. Esta breve aventura sentimental refuerza el papel de *oratora* de Braçayda: por primera vez, es una mujer quien emplea la retórica amorosa usada por los amantes para atraer maliciosamente a Torrellas a la muerte.

---

[20] El impedimento para la relación puede aparecer en forma de mujer rival, algo frecuente en la narrativa caballeresca y en la bizantina. En la ficción sentimental encuentro sólo un ejemplo de este tipo, la infanta Yrena, de la *Estoria de dos amadores* (narración, por otro lado, muy cercana todavía a los libros de aventuras caballerescas).

La sabia Actelasia tiene por misión conseguir la unión eterna de los amantes Lucíndaro y Medusina, intención que logra haciendo uso no de sus artes de tercería, sino de su magia. Las magas, magos, sabios y encantadores abundan en los libros de caballerías, pero son personajes ajenos a la narrativa sentimental.

Si bien podríamos añadir otros personajes a esta lista, será para otro estudio. En líneas generales, podemos decir que los personajes que hemos estudiado reflejan una herencia mayoritariamente literaria. Sólo de soslayo es posible leer el contexto en los textos que nos ocupan. La proliferación de ciertos personajes, como sirvientas, puede permitir vislumbrar una realidad socioeconómica, como es el movimiento migratorio de jóvenes de las áreas rurales a las urbanas, si bien es más razonable pensar en influencias de corte ovidiano. El sometimiento en que vivía la mujer medieval respecto al varón se deja ver en la manera en que el hombre (como autor y como personaje) dirige el discurso y la acción de las protagonistas. Como ha sugerido Roberta Krueger, posiblemente "the idealization of woman in romance masks her social degradation in history" ("Double Jeopardy", 21). La incapacidad femenina en el terreno legal se manifiesta en varios de los textos estudiados. El carácter bifurcativo del discurso (masculino) medieval sobre la mujer (Eva-María) tiene un reflejo en la idealización y el menoscabo a que queda sometida la mujer en los escritos sentimentales. Junto a personajes femeninos cuyo comportamiento parece ajustarse a algunos de los postulados más acerbamente misóginos, aparecen muchos otros castos y virtuosos. Además, se da el caso de que en casi todos estos personajes coexisten rasgos nobles y viles, yuxtaposición que también se observa entre los personajes masculinos. Todo ello unido a la inconclusividad de que hacen gala los debates insertados en el género, subraya la ambivalencia del mismo. Feminismo y antifeminismo son, en última instancia y como ya señalara Antony van Beysterveldt, dos caras de la misma moneda. Es por ello que el intentar divorciarlos como hicieron Barbara Matulka y Jacob Ornstein, entre otros, equivale a falsificar la ambigüedad en que deliberadamente dejaron los autores arropados estos textos. Es en esta

naturaleza polifónica y ambigua, en mi opinión, donde reside uno de los mayores atractivos del género.

BIBLIOGRAFÍA

BECEIRO PITA, ISABEL, "La mujer noble en la Baja Edad Media castellana", en YVES-RENÉ FONQUERNE y ALFONSO ESTEBAN (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, 289-313.

CAHNER, MAX, "Introducció", en *Epistolari del Renaixement*, València: Clàssics Albatros, 1977, 7-26.

CASTRO LINGL, VERA, "Juan de Flores and Lustful Women: The *Crónica Incompleta de los Reyes Católicos*", *La Corónica*, 24, 1995, 74-89.

CVITANOVIC, DINKO, *La novela sentimental española*, Madrid: Prensa Española, 1973.

Epistolari del segle XV: Recull de cartes privades, ed. de Francesc Martorell, Barcelona: Els Nostres Clàssics, 1926.

Epistolari del Renaixement, ed. de Max Cahner, València: Clàssics Albatros, 1977.

Epistolari de la València Medieval, ed. de Agustín Rubio Vela, València: Institut de Filologia Valenciana, 1985.

F.A.d.C., *Triste deleytaçión: An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, ed. de E. Michael Gerli, Washington: Georgetown University Press, 1982.

FISHER, SHEILA y JANET E. HALLEY, "Introduction: The Lady Vanishes: The Problem of Women's Absence in Late Medieval and Renaissance Texts", en SHEILA FISHER y JANET E. HALLEY (eds.), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989, 1-17.

FLORES, JUAN DE, *Grisel y Mirabella*, Madrid: Real Academia Española, 1954.

GIMÉNEZ DE URREA, PEDRO MANUEL, *Penitencia de amor*, ed. de Ramón Foulché-Delbosc, Barcelona: L'Avenç, 1902.

GREEN, OTIS H., *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, 2ª ed., Madison-Milwaukee-Londres: University of Wisconsin Press, 1968.

GRIEVE, PATRICIA E., *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

— "Mothers and Daughters in Fifteenth-Century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, 1990, 345-355.

HATHAWAY, ROBERT L., "Introducción", en Pedro Manuel Giménez de Urrea, *Penitencia de amor*, Exeter: University of Exeter Press, 1990, vii-xxxv.

KAHN BLUMSTEIN, ANDRÉE, *Misogyny and Idealization in the Courtly Romance*, Bonn: Bouvier, 1977.

KRUEGER, ROBERTA L., "Double Jeopardy: The Appropriation of Woman in Four Old French Romances of the «Cycle de la Gageure»", en SHEILA FISHER y JANET E. HALLEY (eds.), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989, 21-50.

LAWRANCE, J. N. H., "The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985, 79-94.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, "Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana", en YVES-RENÉ FONQUERNE y ALFONSO ESTEBAN (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, 9-38.

MATULKA, BARBARA, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion: A Study In Comparative Literature*, New York: Institute of French Studies, 1931.

NALLE, SARA T., "Literacy and Culture in Early Modern Castile", *Past and Present*, 125, 1989, 65-96.

ORNSTEIN, JACOB, "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", *Revista de Filología Española*, 3, 1941, 219-232.

PARRILLA GARCÍA, CARMEN, "El *Tratado de amores*: nuevo relato sentimental del siglo XV", *Anuario de Filología Española*, 2, 1985, 473-486.

REYNIER, GUSTAVE, *Le Roman Sentimental avant L'Astrée*, Paris: Librairie Armand Colin, 1908.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, JUAN, *Obras completas*, ed. de César Hernández Alonso, Madrid: Editora Nacional, 1982.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, "Sentimentalismo 'burgués' y amor cortés: la novela del siglo XV", en R. B. TATE (ed.), *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, 1982, 121-139.

ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, "Introducción", en F.A.d.C., *Triste deleytaçión*, Morón: Universidad de Morón, 1983, xi-xl.

— "Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", *Filología*, 21, 1986, 57-76.

— "Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", en MANUEL CRIADO DE VAL (ed.), *Actas del Congreso*

Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento, Barcelona: PPU, 1989, 230-236.

ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, "Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", en SEBASTIÁN NEUMEISTER (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, 575-582.

— "*Penitencia de amor* de Pedro Manuel Giménez de Urrea, ¿entre la *Celestina* y la novela sentimental?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 1997, 93-106.

SAN PEDRO, DIEGO DE, *Obras completas, I: Arnalte y Lucenda* y *Sermón*, ed. de Keith Whinnom, Madrid: Castalia, 1973.

— *Obras completas, II: Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Madrid: Castalia, 1985.

SEGURA, JUAN DE, *Quexa y aviso contra amor*, ed. de Joaquín del Val, Madrid: SBE, 1956.

— *Processo de cartas de amores*, ed. de Eugenio Alonso Martín, Pedro Aullón de Haro, Pancracio Celdrán Gomariz y Javier Huerta Calvo, Madrid: El Archipiélago, 1980.

SHAHAR, SHULAMITH, *The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages*, trad. Chaya Galai, London: Methuen, 1983.

VAN BEYSTERVELDT, ANTONY, "Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores", *Hispania*, 64, 1981, 1-13.

VARELA, JOSÉ LUIS, "Revisión de la novela sentimental", *Revista de Filología Española*, 48, 1965, 351-382.

WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "El episodio final de *Grisel y Mirabella*", *La Corónica*, 20, 1992, 18-31.

— *Amor e ilegalidad:* Grisel y Mirabella, *de Juan de Flores*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996.

— "La ficción sentimental", *Medievalia*, 25, 1997, 1-25.

WEISSBERGER, BARBARA F., "Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores", *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1989, 197-213.

WHINNOM, KEITH, "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas, II: Cárcel de amor*, Madrid: Castalia, 1985, 7-72.

La negativa presencia femenina en el *Cuento de Tristán de Leonís*

Carlos Rubio Pacho
Universidad Nacional Autónoma de México

Puede parecer sorprendente que la historia de amor occidental por antonomasia, la leyenda de Tristán e Iseo, presentara de manera negativa a sus personajes femeninos. Sin embargo, en su larga evolución a través del tiempo, la leyenda original, si tal cosa existiera, fue modificándose y transformando los distintos elementos que la conformaban, a la vez que fue enriqueciéndose con nuevos aspectos.[1]

El *Cuento de Tristán de Leonís*, manuscrito castellano aragonés de los siglos XIV-XV, es una de estas etapas en la evolución del relato. Procedente de una desconocida fuente francesa en prosa, presenta una serie de innovaciones y así como en el interior de la obra parece existir una oposición entre los valores caballerescos, encarnados por Tristán, y la falsa caballería de Cornualla (Rubio, "Mares", 312), de la misma manera la presencia de ciertos personajes femeninos es una suerte de obstáculo en la carrera ascendente del héroe, según intento demostrar.

Resulta casi simbólico que el mutilado *Cuento* inicie con las siguientes palabras: "[ma]drastra vos trae mala voluntad, e podervos ya matar" (*Cuento*, 79), pues marca el inicio de las desventuras del joven héroe.

---

[1] Una visión panorámica sobre el desarrollo de la leyenda tristaniana puede verse en Gómez Redondo, *Historia de la prosa*, 1505-1540.

Tristán se verá obligado a abandonar su reino en busca de protección, después de los tres intentos de envenenamiento de la madrastra, según atestiguan los otros testimonios conservados.[2] No abundo sobre este personaje pues, aunque se puede conjeturar su actuación conforme al resto de los testimonios conservados, no pasaría de ser una mera suposición, por lo que es conveniente sólo detenerse en los personajes que desempeñan un papel importante en el relato.

BELIESEN

La segunda mujer que aparece en la vida del héroe es Beliesen, la hija de Framont de Gaulas, su protector. La infanta, enamorada del joven, intenta obtener su amor a través de Gorvanao; Tristán rechaza a la infanta por el honor que le debe a su padre. Ésta, indignada, decide tomarlo por la fuerza, por lo que un día, ocultándose, salta sobre él y lo abraza. La juventud del héroe le impide librarse de ella. Beliesen, de nuevo rechazada, decide vengarse, por lo que lo acusa de intentar forzarla:

> E ella, quando lo v[i]o que el non queria fazer su voluntad, començo a dar bozes; e asi que vinieron las gentes de la corte, e fallaronlo en sus braços. E ella dixo —Veredes, señores, este donzel como me quiere forçar e malamente?
>
> (*Cuento*, 81)

---

[2] En los textos franceses en prosa, así como en Malory, tan sólo existen dos intentos de envenenamiento: en el primero muere el hijo de la mujer, mientras que en el segundo es Meliadús quien está a punto de morir; entonces, la madrastra se verá obligada a confesar sus intenciones, por lo que es condenada a la hoguera, de la cual la salva el joven Tristán. En el *Libro* castellano se invierte el orden de estos sucesos e inventa uno más: después de la muerte del rey, la madrastra invita a un banquete a Tristán con el fin de envenenarlo por tercera ocasión, razón por la cual el joven huye definitivamente, aconsejado por Gorvalán. Al invertir los intentos de asesinato, el texto castellano crea una gran incongruencia, pues resulta poco creíble que después del peligro de muerte Meliadús continúe su vida marital y tenga un hijo; sin embargo, acentúa el carácter bondadoso del héroe al perdonar a su madrastra, a la vez que subraya la crueldad y la ingratitud de ésta.

Por esta falsa acusación, es condenado a muerte.[3] Gorvalán, quien conoce la verdad del hecho, se lo hace saber al rey, el cual decide probar la verdad ofreciendo a su hija la oportunidad de elegir entre la vida de un primo o la del doncel. La infanta duda entonces entre la opinión de la corte y su amor por el joven, finalmente decide salvar a su primo. Al momento de ajusticiar a Tristán, Beliesen pide la espada: "—Sseñor, pues datme la espada, e yo lo matare" (*Cuento*, 82). La infanta, entonces, amenaza a su padre con quitarse la vida si no le entrega a Tristán.

En el manuscrito del Vaticano la actitud de la infanta resulta bastante cruel, pues desea matar al caballero por propia mano, lo cual ni siquiera sorprende a su padre.[4] La escena, que también se encuentra presente en los impresos, se desarrolla de manera distinta. La joven solicita un don en blanco[5] a su padre, quien se lo otorga: la espada con la que se ha de matar a Tristán; es entonces cuando amenaza con suicidarse. El texto impreso resulta también muy interesante porque parece insistir en la diferencia entre el buen seso del caballero, que Gorvalán decide poner a prueba,[6] y el mal seso de la infanta, quien por su amor se encuentra fuera de sí, como enloquecida.[7] El *Cuento*, en cambio, no manifiesta ningún interés por probar nada, salvo la crueldad de la dama.[8]

---

[3] De más está decir que el episodio de la falsa acusación del héroe presenta una enorme similitud con la historia bíblica de José y la mujer de Putifar (*Gén.* 39, 7-20).

[4] Hall ya había llamado la atención sobre "this savage and unladylike request" y su desaparición en el *Libro* ("A Process of Adaptation", 81).

[5] Sobre el tema del don en blanco o "don contraignant", véase el artículo de Fernando Carmona, "Largueza y *don en blanco*".

[6] "Estas palabras dezía Gorvalán a Tristán por ver su seso"; "E yo díxelo a él por provar de qué seso era", le dice Gorvalán al rey (*Tristán de Leonís*, 110 y 112).

[7] "Començóle de abraçar como muger que estava salida de seso por su amor"; "Assí como se vio que estava fuera de entendimiento, dio un gran grito, y dixo: '¡Acorredme, cavalleros!' Esto hazía como aquella que no estava en su seso" (*Tristán*, 110-111).

[8] En el *Cuento*, Gorvanao parece proponerle a Tristán que acepte el amor de Beliesen: "—Fijo, tu lo puedes bien fazer" (*Cuento*, 80); posteriormente, delante del rey Framont le da a entender que se trataba de una prueba para el doncel: "Yo le prometi que lo deria al donzel por prouar que me deria, e dixegelo" (81). En el caso de que no se trate de un error del manuscrito, presentaría de una manera un tanto negativa a Gorvanao, pues parece actuar hipócritamente.

LA DUEÑA DEL QUARTO BLANCO DEL ESPINA

La seducción de Tristán por la Dama del Quarto Blanco del Espina (la mujer de Segurades en la prosa francesa) tiene un papel fundamental en el desarrollo de la narración, ya que será la causa por la que surja el verdadero enfrentamiento entre Mares y su sobrino. Hasta este momento, el rey sólo ha tenido muestras de afecto hacia el joven y, cuando descubre que es hijo de su hermano, se opone a que luche contra el Esmerol, temiendo por su vida.[9] Sin embargo, a partir de la preferencia que demuestra la Dueña por el héroe,[10] surgirán unos celos terribles en el rey, que lo harán atacar a su sobrino como si se tratara de un salteador de caminos; posteriormente, ante el miedo de ser descubierto, inventará diversas formas para deshacerse de él.

En mi opinión, este episodio también tiene otra función: atenuar la rivalidad entre ambos personajes a causa de una acción desleal de Tristán, desplazándola hacia la figura del rey, que presenta unos rasgos mucho más negativos, como la traición y la cobardía.

Más tarde, cuando la mujer es secuestrada por Brunor y defendida por Tristán, ésta le recrimina el no haber evitado el que fuera pedida en don, lo tacha de cobarde y decide continuar con el caballero que la lleva, con tal de deshonrar a Tristán:[11]

> —E como, Tristan, fueste tu tan malo e tan couarde que por vn solo cauallero me dexaste sacar de la corte de mi señor el rrey? E por tanto yo

---

[9] Mares le dice a Tristán: "Fijo, yo quiero que la batalla finque, que el Esmerol es muy prouado cauallero, e vos sodes infante e niño e non sodes conplido de dias para fazer esta batalla, e mas quiero yo dar el tributo que perder a vos" (*Cuento*, 86).

[10] La dueña presenta numerosos rasgos negativos, ya que es una mujer casada; es ella quien propone la visita de Tristán a su casa; inicia sexualmente al joven y, ante el temor de su marido, lo denuncia.

[11] Se debe recordar, sin embargo, que Tristán viene de haber vencido a dos poderosos caballeros de Londres y que ha sostenido un feroz combate contra Brunor, lo que parece contradecir la cobardía que la Dueña le echa en cara.

quiero que tu ayas aquesta desonor que toda tu vida te rrecuerdes que yo non me quiero yr contigo, e yrme he yo con Brunor.

(*Cuento*, 103-104)

BRANGEL

En los textos franceses en prosa, la madre de Iseo prepara un "*vin herbé*", que encomienda a Brangaín y Governal para que ésta lo dé a beber a su hija y a Marc en la primera noche de bodas; le advierte también que el sobrante lo deseche pues su efecto es ilimitado.[12] Al cuarto día de navegación, mientras los protagonistas juegan al ajedrez, y a causa del calor, Tristán pide de beber y, por error, Brangaín y Governal les dan el filtro. Bebe Tristán y luego Iseo; surge entonces entre ellos una pasión incontrolable, que los alegra. Una pequeña perra que viaja con la pareja lame los restos del vino y se aficiona a ellos para siempre. Governal se da cuenta del error y se lo comunica a Brangaín. Al llegar a Tintagel, Tristán toma consejo de Governal de cómo ocultar a su tío lo que ha pasado; éste promete solucionar el problema y propone a Brangaín sustituir a la reina en la noche de bodas, la cual acepta sin resistencia alguna.

En el texto aragonés, la madre de Iseo proporciona, además de joyas, la compañía de unas dueñas, que encomienda a Gorvanao. Brangel, en cambio, recibe alimentos, medicinas y "otras cosas para constar en la mar" (*Cuento*, 111), como una ampolla de vino, que dará de beber a su hija y al caballero durante la travesía, y un par de botellas con el "vino enamorado", para la noche de bodas de Iseo y Mares, cuyos restos deberá desechar. Tras cuatro días de navegación con buen tiempo, y mientras juegan al ajedrez, Tristán pide de beber por el calor; Gorvanao se lo comunica a Brangel, quien administra equivocadamente el vino a la pareja. La pasión surge entre ellos, interrumpen su juego y tras su encuentro amoroso regresan a concluirlo.

---

[12] En este sentido, los textos coinciden con la versión común (Thomas y la *Folie* de Berna), en contra de la versión cortés, de Béroul y Eilhart.

El libro insiste en que antes de beber el filtro, no existía entre Tristán y la infanta "ningún pensamiento de amor carnal" (*Tristán de Leonís*, 161). Brangel no es quien da el brebaje, sino Governal, quien desconoce la virtud del mismo. Brangel es disculpada del error pues se encuentra adormecida por el viaje; cuando se da cuenta, decide callar. En este momento, se produce una larga interpolación, en la que, tras una tormenta —cuatro días en el manuscrito, quince en el *Libro*—, se suceden las aventuras en la Isla del Gigante. En el *Cuento*, Brangel se muestra más conforme con la idea de sustituir la noche de bodas a su señora: "E Goruanao dixo —Yo querria que la primera noche dormiesedes con el rrey. E ella dixo que le plazia" (*Cuento*, 123), mientras que en el *Libro* muestra una mayor reticencia: "¡Por Dios, Gorvalán, dura cosa me parece hazer tal cosa! Pero yo haré todo esto por mi señora, por que no caiga en vergüença" (*Tristán de Leonís*, 306). Gorvalán, le promete, además de darle bienes y honra, un brebaje anticonceptivo, que garantice su buena fama. El manuscrito insistirá nuevamente en la culpabilidad de Brangel, cuando ésta se maldiga por ser la causa de la ruina de tan buen caballero y de una dama tan honesta.

LA FALSA DONCELLA

A diferencia de los textos en verso, en los que Aldaret desea toda clase de mal para su primo Tristán por la envidia que siente por él,[13] en el manuscrito Vaticano pasará a ser un simple traidor, influido por su amante, una mujer despechada. Esta falsa doncella dejará a su padre, de alto linaje, por vivir en la corte de Mares, con tal de conseguir el amor de Tristán:

---

[13] Según Carlos Alvar, Tristán y su primo Andret "se enfrentan en un torneo y Andret es derribado del caballo, rompiéndosele el brazo en la caída; a partir de ese momento se siente humillado y hace todo lo posible para destruir a su primo y a Iseo" (*El rey Arturo y su mundo*, 20).

> Asi que vn dia tomo ella a Tristan por la mano e tirole a vna parte a fablar con el, e dixo —Señor Tristan, sabet que yo vos amo tanto en el mi coraçon que mas non podria a mi nin a otra, e por esto so yo venida aquí e a esta corte del rrey vuestro tio por vos seruir. E asi, señor, sy uos plaze, yo querria ser vuestra e [donzella] del vuestro amor e que vos fuesedes cauallero del mi amor.
>
> (*Cuento*, 143-144)

Esta escena, que recuerda los requerimientos amorosos de Beliesen, aunque sin la violencia de ésta, tendrá la misma respuesta del héroe; en esta ocasión se negará porque ahora es fiel a su dama, la reina Iseo. La mujer, despreciada, buscará entonces perjudicar a Tristán:

> E desde ally adelante ella e començo a desamar a Tristan e buscarle todo mal que ella podia, en tal manera que vn dia ella se fue a Gudino, el sobrino del rrey que era primo de Tristan, e dixole como ella queria ser donzella del su amor e que el fuese suyo. Mas el non la refuso, mas ante dixo que le plazia; e desto se acordaron amos.
>
> (*Cuento*, 144)

Es importante destacar que siempre es esta falsa doncella quien asecha a la pareja, por lo que Gudino no será más que su portavoz ante el rey:[14]

> E entonçes començo ella de catar e asechar tanto cada dia fasta que un dia ellos estauan amos en la camara. E ella como los vio, luego se fue e llamo a Gudino que viniese uer. E el asi como los uio, luego se fue al rrey.
>
> (*Cuento*, 144)
>
> La falsa donzella cato por una ventana e uio como ellos yazian en uno amos en el lecho. E ella fue muy alegre a Gudino e dixole como Tristan

[14] Ya previamente se había demostrado la ineptitud de Gudino como caballero cuando, de manera injustificada y poco cortés, reta a dos caballeros de Londres porque desea que lleven noticias de Artús a Mares; uno de ellos lo derriba y lo deja aturdido. El mismo Gorvanao considera que merecía tal castigo: "E por ventura Gudino lo mereşçio" (*Cuento*, 101).

e la rreyna estauan en la cama folgando. E Gudino, como lo oyo, salio luego e fue asechar, e uio como ellos estauan en grand solaz folgando. E asy como los uio, fuese al rrey.

(*Cuento*, 146)

E la donzella e[s]pero ally tanto fasta que entendio que ellos dormian bien; e despues leuantose e tomo las armas de Tristan e sacolas fuera de la camara; e vinose luego a Gudino [...] E Gudino se leuanto luego e fue alla e fallo como ellos dormian, que syn otra tardança fuese al rrey.

(*Cuento*, 153)

LA DONZELLA DEL ARTE

La Donzella del Arte mantiene preso en su castillo al rey Artús y en una suerte de juicio va a matarlo por rechazar su amor, pues éste sólo ama a su esposa, la reina Genebra. La mujer, una hechicera en la prosa francesa, se comporta de manera muy cruel: lo trae por los cabellos y, al ser nuevamente rechazada, lo tira a tierra para cortarle la cabeza:

E como la donzella vio que el non la queria rresçebir por muger, ella dio vna tirada contra tierra que lo fizo baxar, e dixo —Yo te judgo que pierdas la cabeça en este punto.

(*Cuento*, 217)

La doncella considera que al matar al "mas poderoso cauallero del mundo" está haciendo justicia; se trataría pues, usando la terminología del manuscrito, de una "falsa justicia"; de allí que Tristán al salvarlo alcance el punto más alto como caballero. Para el *Libro* impreso la salvación de Artús es debida incluso a la voluntad Divina, pues los demonios llevarán a la Doncella al infierno mientras, sin causa aparente, se quema el castillo con toda la gente dentro.

Se ha pasado revista a una serie de personajes femeninos negativos con cierta importancia dentro de la obra; sin embargo, aparecen mencionados algunos otros, entre los que podríamos incluir a la misma Iseo,

quien en algunos momentos parece representar una suerte de obstáculo para la carrera ascendente del héroe; sin embargo, la complejidad del personaje impide, por el momento, que me detenga en ella.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La idea del amor como elemento destructor está presente en la raíz misma de la leyenda: la pareja protagonista está destinada desde el principio a una muerte trágica; de allí la asociación tan estrecha entre el filtro y el veneno; sin embargo, tal parece que las mujeres que desfilan por el *Cuento* llevan estos efectos destructivos a su máxima expresión.[15] Son ellas quienes toman la iniciativa amorosa, por su naturaleza lujuriosa; cuando son rechazadas, las domina la ira y prefieren acabar, no sólo con la vida de su amado, sino con la estabilidad de la caballería entera.[16]

Esta imagen negativa de la mujer, que comparten predicadores, moralistas y naturalistas entre otros, es un fenómeno general en la Europa del siglo XIII,[17] precisamente la época en la que se prosifica la materia artúrica, por lo que, indudablemente, esta visión antifemenina se integrará al *Tristan en prose*. La gran similitud, en este sentido, del manuscrito Vaticano con su posible fuente francesa puede ser una prueba

[15] No se puede olvidar que también los personajes masculinos ponen en riesgo su vida y dignidad al enamorarse: Palomades, Lançarote y Tristán son buena muestra de esta afirmación.

[16] El *Malleus maleficarum* establece un acróstico con la palabra *mulier*, que describe todos los defectos femeninos, entre los que se encuentran la lujuria, la ira y ser la causa "de la ruina de los reinos" (Cándano, "La mujer", 2).

[17] Es indudable que la visión medieval de la mujer es sumamente compleja, pues a la vez convive la idealización de la dama con las actitudes misóginas. De entre la amplísima bibliografía sobre este segundo tema, más acorde con la visión de nuestro texto, véase, además del citado artículo de Graciela Cándano, Josep Ignasi Saranyana, "La teología sobre la mujer"; del mismo, "La discusión medieval"; José Luis Canet Vallés, "La mujer venenosa" y, aunque únicamente dedicado a la narrativa breve, el importante artículo de María Jesús Lacarra, "Algunos datos".

más a favor de una mayor antigüedad de las versiones hispánicas respecto a los manuscritos franceses más extensos. Por tanto, el *Cuento de Tristán de Leonís* puede ser considerado el testimonio que mejor refleja a su posible fuente francesa, aunque sin negar las evidentes innovaciones que también lo singularizan entre el resto de los textos peninsulares conservados.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, CARLOS, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, 1991.

CÁNDANO, GRACIELA, "La mujer como portadora de peligro: 'Esto dize el Decreto'", *Medievalia*, 21, 1995, 1-16.

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, "La mujer venenosa en la época medieval", *LEMIR*, 1, 1996 (revista electrónica: www.parnaseo.es/Lemir).

CARMONA, FERNANDO, "Largueza y *don en blanco* en el *Amadís de Gaula*", en JUAN PAREDES (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, II, 507-521.

Cuento de Tristan de Leonis. Edited from the Unique Manuscript Vatican 6428, ed. de George T. Northup, Chicago: The University of Chicago Press, 1928.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999.

HALL, J. B., "A Process of Adaptation: the Spanish Versions of the Romance of Tristan", en P. B. Grout *et al.* (eds.), *The Legend of Arthur in the Middle Ages. Studies Presented to A. H. Diverres by Colleagues, Pupils, and Friends*, Cambridge: D. S. Brewer, 1983, 76-85.

LACARRA, MARÍA JESÚS, "Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media", en *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, I, 339-361.

RUBIO PACHO, CARLOS, "Mares frente a Tristán: del triángulo amoroso al enfrentamiento caballeresco", en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, III, 311-318.

SARANYANA, JOSEP IGNASI, "La discusión medieval sobre la condición femenina (siglos VIII al XIII)", *Medievalia*, 26, 1997, 1-8.

— "La teología sobre la mujer en la Universidad de París (1215-1245)", en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, 313-322.

Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla 1534), ed. crítica de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Oriana y el mundo caballeresco

Elami Ortiz Hernán Pupareli
Universidad Nacional Autónoma de México

Para Aurelio González, por la oportunidad

Menéndez y Pelayo (*Orígenes*) y García Gual (*Primeras novelas*), separados por años de distancia, coinciden al explicar la aparición de los libros de caballerías en España. Ambos plantean que no son un producto típicamente castellano, sino que suelen ser traducciones o imitaciones. La novela de caballería no tiene un país de origen, aunque abreve en temas clásicos, celtas y germánicos, y sea Chrétien de Troyes el gran creador de la novela con tema artúrico. Quizá por esa falta de "nacionalidad" y por su carácter colectivo haya sido un género tan rico. No obstante, ya en novelas como el *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508), el *Tirant lo Blanc* y los dos *Palmerines*, el género es más "nacional". En efecto, como apuntó Menéndez y Pelayo: "El género se nacionalizó mucho, hasta el punto de parecer nuevo a las mismas gentes que nos lo habían comunicado y de imponerse a la moda cortesana en toda Europa durante una centuria (*Orígenes*, 208).

El *Amadís de Gaula* tuvo cada vez más lectores. Los caballeros de todos los reinos "españoles", que en un principio leían las novelas artúricas, se deleitaron después con el *Amadís*, en el que les gustaba creerse reflejados. Entre los admiradores de esta novela se contaron

personajes destacados, como el duque de Gerona, Carlos V, Francisco I e incluso Felipe II:

> Felipe sentía un gran amor por el entretenimiento. El lugar de honor en su lista lo tenían los ritos de la caballería. En su juventud y en los años de su estancia en el extranjero, había encontrado un enorme placer en las justas y en los torneos. El *Amadís de Gaula* fue uno de sus libros favoritos (más tarde lo aprobaría como texto obligatorio —en una versión francesa— para su hijo Felipe, una vez que éste empezó a aprender francés).
>
> (Kamen, *Felipe de España*, 206)

Enseguida intentaré hacer una breve caracterización del ámbito caballeresco en el *Amadís de Gaula*, a fin de delimitar el contexto en el cual se desarrolla Oriana.

Los caballeros de esta novela participan, junto al héroe, en las batallas y prodigios colectivos de la narración. Pero, además, tienen aventuras independientes en busca de la fama personal. Todos, sin embargo, comparten orígenes, propósitos y hazañas en buena parte similares, pues se inscriben todos bajo el mismo paradigma. Así, tanto los caballeros como las damas del *Amadís* se proyectan como arquetipos desde un trasfondo cortesano en el que la valentía y la lealtad de los primeros y la belleza y cortesía de las segundas así como el acatamiento de la voluntad divina son los valores más importantes.

Dentro de este sustrato general que caracteriza y en cierta medida unifica a los personajes del *Amadís* se puntualizan los rasgos distintivos de éstos. Así, Amadís se diferencia de los otros por su fidelidad amorosa y, evidentemente, por ser el héroe protagónico. Agrajes se distingue por ser impetuoso; Galaor por mujeriego y Gandalín por ser leal y fiel al héroe. Con las damas sucede algo similar: Oriana se caracteriza por sus arrebatos de celos, Mabilia por su discreción y Urganda por sus poderes mágicos. En general estos personajes arquetípicos tienen, además, sobrenombres identificadores de sus rasgos distintivos, como Olinda la "Mesurada", Urganda la "Desconocida" o Arcaláus el "Encantador". El ámbito cortesano del *Amadís de Gaula* es para los personajes el esce-

nario donde se presentan sus principales hazañas y aventuras. También en la corte se conocen y enamoran los caballeros y las damas y, sobre todo, ahí se enaltecen los valores primordiales de la caballería y del amor cortés.

En el *Amadís*, además, se caracteriza a los caballeros por su jerarquía dentro de cada generación y se establece un patrón repetitivo de hazañas y aventuras. Así, Amadís reproducirá los actos de Perión, y Esplandián los de Amadís, reiteración que vincula secuencialmente a tres generaciones. Otra característica del arquetipo es la doble movilidad de los caballeros: no sólo recorren vastos territorios en pos de fama y honor, si no que, desde su infancia, se mueven en distintos ámbitos afectivos y sociales que los alejan de los lugares y las circunstancias de su nacimiento y los preparan, de manera premonitoria, para asumir su condición de caballeros andantes que "desfacerán entuertos" y restablecerán la justicia en este mundo. De esta forma, por ejemplo Amadís y Esplandián, desde muy temprana edad, se educan, se forman como hombres y se hacen caballeros lejos del ámbito de su nacimiento.

El patrón repetitivo que se ha mencionado también se extiende a la historia amorosa de los personajes. En efecto, hay muchas similitudes entre las relaciones de Helisena y Perión y las de Oriana y Amadís. Perión se presenta a Helisena como su vasallo:

> Pues alçadas las mesas, la Reina se quiso acoger a su cámara, y levantándose Helisena cayóle de la halda un muy hermoso anillo, que para se lavar del dedo quitara, y con la gran turbación no tuvo acuerdo de lo allí tornar, y baxóse por tomarlo; mas el rey Perión, que cabe ella estava, quísogelo dar, así que las manos llegaron a una sazón, y el Rey tomóle la mano y apretósela. Helisena tornó muy colorada, y mirando al Rey con ojos amorosos le dixo passito que le agradecía aquel servicio.
>
> —¡Ay, señora —dixo él—, no será el postrimero, mas todo el tiempo de mi vida será empleado en vos servir!
>
> (*Amadís*, 230-231)[1]

---

[1] Todas las citas están tomadas de la edición de Juan Manuel Cacho Blecua.

La ayuda para levantar el anillo se vuelve, en boca de Perión, la manifestación de su servicio amoroso; el tono afectivo del episodio se nota, muy sutil y cortésmente, en las miradas, la conversación íntima, el anillo y el roce de las manos.

También Amadís se presenta a Oriana, en un ámbito cortesano y caballeresco, como un Donzel "que la servirá" (*Amadís*, 269), dando a entender implícitamente que la protegerá como su vasallo de amor. De esta forma, en el vínculo Amadís-Oriana se repite el modelo cortés de Perión-Helisena.

Y si no puede haber caballero sin dama, como dijo Don Quijote, tampoco hay caballero sin fama. Y a este respecto, los logros de Amadís no tuvieron parangón en el mundo, si creemos a Cervantes:

> Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.
>
> (*Don Quijote*, I, 25)

En las novelas de caballerías la fuerza del héroe parece, a menudo, descomunal, tanto como su valor, capaz de vencer todas las adversidades. A pesar de estos méritos, el héroe no siempre lucha solo. Con cierta frecuencia lo ayudan otros miembros de la hermandad caballeresca. Estos últimos personajes, que Cacho Blecua llama "auxiliares", sirven muchas veces como contrapunto de las hazañas y cualidades del héroe. Tal es, por ejemplo, el papel que cumple Galaor, hermano menor de Amadís. La vida de Galaor está marcada por el azar, el sino y los elementos mágicos que abundan en la novela, tanto como la de Amadís mismo. Los dos hermanos comparten también las cualidades arquetípicas de lealtad, valor, humildad y cortesía, pero el contrapunto entre ambos se establece en lo que respecta al amor: mientras Amadís es fiel a toda prueba con Oriana y lleva su devoción al máximo, Galaor, hasta

antes de su matrimonio tardío con Briolanja, se caracteriza por su afición a las mujeres, lo que podríamos calificar como una muestra de "donjuanismo temprano" en la literatura.

Igual que los caballeros, los personajes femeninos en la literatura que nos ocupa tienen características comunes que responden a un paradigma social cortés. Ginebra, Iseo y Oriana, aunque pertenecen a distintas literaturas nacionales, comparten una misma tradición caballeresca y novelística, son damas nobles y hermosas y tienen una jerarquía que las delimita y de la cual parte todo su desarrollo en las obras que protagonizan. Las tres reciben el tratamiento de "señora" y son objeto del más amable trato por parte de los caballeros. Pero también cada una de ellas tiene cualidades y defectos que la distingue de las demás. Así, Oriana se caracteriza por su discreción y su humildad, pero también por la intensidad de sus exabruptos de celos y su obstinación. Ginebra en el *Lanzarote* de la *Vulgata* se caracteriza así:

> La reina Ginebra era muy hermosa, pero su belleza era poca en comparación con sus muchas cualidades, pues era la más discreta y prudente de todas las mujeres; además, dios le dio tantas virtudes, que ninguna otra fue tan querida ni tan apreciada por quienes la conocían.
>
> (*Lanzarote del Lago*, I, VIII, 47)

De esta manera, desde la presentación de Ginebra se da un paradigma de dama. Se caracteriza a esta reina, igual que a Oriana como una dama noble y hermosa. Sin embargo, en el caso de Ginebra, ya desde su aparición, se demuestra que la belleza física es el reflejo de la espiritual. Montalvo presenta a Oriana con el afán de resaltar sus cualidades, principalmente su hermosura:

> Este Lisuarte traía consigo a Brisena su muger, y una hija que en ella ovo cuando en Denamarcha morara, que Oriana avía nombre, de hasta diez años, la más hermosa criatura que se nunca vio, tanto que ésta fue la que sin par se llamó, porque en su tiempo ninguna ovo que le igual fuesse [...]
>
> (*Amadís*, 268)

Mediante esta primera imagen comienza a caracterizarla como la hija de un importante rey, pero no se mencionan sus rasgos espirituales como en el caso de Ginebra. Al darle este rasgo a Oriana, Montalvo define la relación con Lisuarte como padre y como soberano, e implícitamente se caracteriza a Oriana como princesa. Así, ella responde al modelo femenino cortés y resulta, igual que Amadís, un personaje paradigmático. Es una princesa muy hermosa, pero en tanto que modelo ideal, su belleza carece de rasgos físicos. En ningún capítulo de la novela se describe el color de su cabello o de sus ojos; cuando mucho se alude a circunstancias externas, como su vestido o el arreglo floral de su peinado. Esta ausencia también afecta al personaje femenino de *Tristán e Iseo*, del cual Béroul sólo nos dice que "iba vestida de seda índigo" cuando recibió la bienvenida de "obispos, clérigos, monjes y abades" (*Tristán e Iseo*, 166).

Seguramente el no describir los rasgos físicos de Oriana y de Iseo responde a un modelo que plantea que la belleza ideal es casi indescriptible, lo que hace intercambiables a las heroínas de la caballería, al menos en su entidad física.

En lo amoroso, un mundo más íntimo, Ginebra, Iseo y Oriana tienen algunas divergencias en el planteamiento y desenlace de sus relaciones. A diferencia de las novelas artúricas, que suelen plantear un tipo de amor adúltero, en el *Amadís de Gaula* el amor se da entre dos solteros y por lo tanto se apega más a la espiritualidad, aunque en general la relación de Oriana y Amadís es tan clandestina como la de Ginebra y Lanzarote y la de Iseo y Tristán, tanto que los primeros se casan en secreto. Por otra parte, Oriana, igual que Iseo y Ginebra, ofrece su amor y se entrega a Amadís sin perder su condición de dama y la posibilidad de tenerlo como vasallo de amor:

> Oriana se acostó en el manto de la donzella, en tanto que Amadís se desarmava, que bien menester lo avía; y como desarmado fue, la donzella se entró a dormir en unas matas espessas, y Amadís tornó a su señora; y cuando assí la vio tan fermosa y en su poder, aviéndole ella otorgado su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo

> catar no la osava; assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo.
>
> (*Amadís*, 574)

Así, el amor entre Oriana y Amadís, igual que el amor adúltero de Tristán e Iseo y el de Lanzarote y Ginebra, se basa en un afecto y sentimientos intensos, que nacen a partir de una atracción física y sentimental real. El amor que se da entre Amadís y Oriana es total y perfecto y "turó cuanto ellos turaron" (*Amadís*, 269). En efecto, como ha dicho Avalle Arce: "Oriana es el norte de la vida de Amadís, que imanta todas sus acciones y pensamientos. Ella tiene siete años y él doce cuando la reina de Escocia lo pone al servicio de Oriana como su donzel, lo que selló el destino de ambos para siempre" (*Amadís de Gaula: el primitivo*, 171).

Sin embargo, lo que realmente diferencia a Oriana de Ginebra son los celos, una de las pasiones más terribles y a la vez más humanas, pues quien no ha sentido celos en algún momento de su vida no ha amado realmente. Esa "característica moral", según Avalle, es la que distingue a Oriana, por la intensidad que marca todas sus acciones, es una mujer más pasional y eso es lo que la hace tan singular del resto de las heroínas caballerescas. En realidad los sentimientos de las tres damas mencionadas con sus caballeros son similares; la diferencia radica en la intensidad y la pasión de cada exabrupto de Oriana con respecto a los que manifiestan Ginebra e Iseo. La situación de Oriana con respecto a la heroína de Béroul se bifurca. Iseo, la de las Blancas Manos, es una mujer terriblemente celosa:

> El resentimiento de la mujer es temible y más duradero que el amor. Iseo de las Blancas Manos había escuchado, tras la pared, todo el parlamento de su esposo con Kaherdín, descubriendo en un instante el misterio de su infortunado matrimonio. La cólera la invadió y el odio, pero se guardó bien de traslucirlo: redobló las atenciones para con su esposo y fingió un amor perfecto. Urdía la venganza de su ultraje.
>
> (*Tristán e Iseo*, 221)

Oriana comparte con Iseo la de las Blancas Manos la terrible pasión de los celos, pero no los sentimientos ni las intenciones que acompañan a esa pasión en el ánimo de Iseo: odio, doblez y deseo de venganza. Los celos de Oriana reflejan su carácter temperamental; suele tener fuertes exabruptos de rabia y al instante siguiente reconoce su error. En la caracterización individual de Oriana como una dama celosa se reflejan rasgos implícitos de humildad y humanidad. Lo importante no son los celos por sí mismos, sino todos los sentimientos que la caracterizan como una mujer humana y sensible:

> Ella lo llamó. Y Amadís se fue para ellas, y cuando se vio ante su señora, todas las cosas del mundo se le pusieron en olvido; y dixo Oriana con semblante airado y turbado:
>
> —¿De quién os membrastes con las nuevas de la donzella, que os hizo llorar?
>
> Él se lo contó todo como a la Reina lo dixera. Oriana perdió todo su enojo y tornó muy alegre, y díxole:
>
> —Mi señor, ruégoos que me perdonéis, que sospeché lo que no devía.
>
> (*Amadís*, 413-414)

Por otra parte, Iseo la Rubia encarna la pasión amorosa, aunque haya sido con el apoyo inicial de una pócima mágica. Oriana comparte con Iseo dicha pasión, pero la suya es indeclinable y eterna, a diferencia de la de Iseo, que finalmente cede ante las perspectivas de la seguridad en la corte del rey Marco. En conclusión, Montalvo unificó en Oriana a las dos Iseos, con toda su carga de sentimientos contradictorios, si bien eliminando los rasgos malignos o criticables que Béroul puso, en distintas proporciones, en sus personajes. Los celos de Oriana son el vehículo que sirve, por un lado, para caracterizar sus exabruptos y para presentarla como un ser humano sensible y capaz de retractarse por los errores cometidos, por otro.

Oriana trata a los demás personajes del *Amadís de Gaula* con amabilidad y cortesía. Pero su tratamiento varía de acuerdo con la relación que mantiene con cada uno y conforme al rango respectivo. De esta for-

ma, el trato que da a Amadís, por ejemplo, tiene bastantes diferencias con el que otorga a Gandalín, el escudero, pese a que éste es hermano de leche de Amadís. Esto muestra que las relaciones de Oriana también están jerarquizadas conforme a un conjunto de criterios de orden personal, afectivo y social.

Evidentemente, las relaciones que más se definen en el texto son las personales y afectivas que mantiene con Amadís, que la caracterizan, a mi juicio, como "señora de amor".[2] En el orden social y familiar destacan las relaciones de Oriana con Lisuarte, las cuales se desarrollan conforme a una doble dinámica de padre-hija y de rey-princesa heredera.

Ejemplo del relieve que da Montalvo a la relación social rey-hija es cómo narra los vínculos de Oriana con los otros personajes. La hija no se acerca mucho a su madre, salvo, obviamente, en los momentos de tensión con Lisuarte, cuando busca un poco de solidaridad, como cuando el rey la quiere casar con el emperador de Roma. Curiosamente, tampoco se nos presenta a esta dama conviviendo o al menos conversando con Leonoreta, su hermana. Así se puede decir que la única relación familiar explícita que caracteriza a Oriana es la que tiene con Lisuarte, y al parecer el trato con el resto de la familia se da por supuesto. Evidentemente, Montalvo centra la atención en el desarrollo de la relación principal, la que define la posición social de Oriana y determina su jerarquía.

Lisuarte es un rey cuyos intereses políticos y sociales entran siempre en conflicto con los deseos íntimos y personales de Oriana. Imponiendo su voluntad, el rey siempre verá primero por su reino, a pesar de que siente por su hija un verdadero y genuino afecto. Esta preferencia de lo político sobre lo familiar se manifiesta muy claramente en el episodio de Arcaláus y el manto y la corona. A cambio del poder que el mago le ha otorgado, Lisuarte debe entregar a su hija, como averigua tiempo después. A pesar de que el trato entre el rey y el mago tuvo visos de

---

[2] El término es mío, en el texto sólo se caracteriza a Oriana como "señora" y lo aplico cuando considero que no se trata de un vasallaje real sino amoroso.

engaño por parte de éste, Lisuarte opta por conservar la corona y perder a Oriana, pues la ambición de mando y riqueza supera el amor paternal, aunque el rey presente la disyuntiva como un conflicto entre el bien general y el particular:

> —Señor, yo no podría ser quito de muerte sino por mi corona y mi manto o por vuestra hija Oriana, y agora me dad dello de lo que quisierdes, que yo más querría lo que vos di.
>
> —¡Ay, cavallero! —dixo el Rey—, mucho me avedes pedido.
>
> Y todos ovieron muy gran pesar que más ser no podía, pero el rey, que era el más leal del mundo, dixo:
>
> —No vos pese, que más conviene la pérdida de mi fija que falta de mi palabra; porque lo uno daña a pocos y los otro al general, donde redondaría mayor peligro, porque las gentes no syendo seguros de la verdad de sus errores, muy mal entre ellos el verdadero amor se podría conservar; pues donde éste no ay, no puede aver cosa que mucha pro tenga.
>
> (*Amadís*, 559)

El cumplimiento de la palabra de Lisuarte es el mejor ejemplo del comportamiento paradigmático de un rey. Lisuarte entrega a Oriana pues si no perderá la honra y el respeto de su corte. El cumplimiento de una promesa, de la palabra de un monarca, mantiene la honra real.

Otro ejemplo del conflicto de intereses entre Lisuarte y Oriana es la entrega de ésta al emperador de Roma, el Patín. Lisuarte actúa guiado por la posibilidad inminente de que crezca su reino; con el casamiento de Oriana y el Patín, el rey de Gran Bretaña ampliará sus territorios, su riqueza, y sobre todo, su poder. Sin embargo, no pierde del todo alguna consideración por su hija, como podemos notar en el siguiente fragmento de su conversación con el Patín:

> —Mucho vos gradescemos lo que dicho avéis, mas yo y la Reina emos prometido a nuestra fija de la no casar contra su voluntad, y converná que le fablemos antes de responder.
>
> (*Amadís*, 696)

No obstante, siempre cabe la sospecha de que esas palabras no hayan sido totalmente sinceras, sino más bien una concesión a la reina, que estaba presente. Quizá también podrían considerarse como una adaptación por parte de Montalvo a la evolución de las costumbres sociales, que ya para la época de publicación del *Amadís* indicaban que había que tomar en cuenta la voluntad de las mujeres para el matrimonio. Así parecería confirmarlo la secuela de la conversación antes citada:

> Mas el Patín preguntó un día al rey cómo le iva en su casamiento; él le dixo:
> —Yo fago cuanto puedo, mas menester es que fabléis con mi hija y le roguéis que haga mi mandado.
>
> (*Amadís*, 696)

Evidentemente, si Oriana se dejó "convencer" por el Patín, sólo fue debido a la doble presión ejercida por Lisuarte: la familiar y la social o política; presión enmascarada tras la promesa de honra para la hija y provecho para el reino. Oriana finalmente responde al paradigma social y su rebeldía se opaca con la presión de Lisuarte. Sin embargo, en el ámbito individual Oriana puede considerarse como una dama más "rebelde", como lo demuestran sus exabruptos de celos y su temperamental personalidad.

De lo que aquí he dicho con respecto a la personalidad de Oriana y a su desempeño en el mundo caballeresco del *Amadís*, se podría concluir que si bien cumple con los principales tópicos del amor cortés, y en ese sentido se ajusta al paradigma, tiene muchos rasgos que la distinguen de Ginebra e Iseo. Oriana, a diferencia de las dos reinas, es un personaje más humano, con cualidades y defectos que la acercan más a la sensibilidad de los lectores modernos. Oriana es una dama distinta. Su carácter indómito, sus celos e incluso sus caprichos, le permiten escapar, hasta cierto punto, de un destino inexorable, predeterminado con base en las rígidas pautas de la sociedad y la familia de la época. Tanto es así que el *Amadís* de Montalvo tiene lo que ahora llamaríamos un final feliz, a diferencia del trágico destino de Iseo y Ginebra.

Evidentemente este final de Montalvo responde al paradigma del ámbito cortés que a lo largo de toda la novela va evolucionando, así como a una serie de características y tendencias cronológicas, históricas y, sobre todo, políticas de la época. El *Amadís de Gaula* empieza siendo un himno al amor cortés, luego viene el matrimonio secreto, y finaliza con una clara exaltación del matrimonio cristiano. El amor en el *Amadís* adquiere características peculiares, pues a las concepciones del amor cortés se añaden ciertos desarrollos particulares de la literatura artúrica y su acomodo a comportamientos menos heterodoxos considerados desde el punto de vista de una moral cristiana. El *Amadís* de Montalvo plantea todos los tipos de amor: el cortés, el adúltero, si entendemos el término por el previo matrimonio secreto, y el cristiano. Mientras que el texto primitivo no es más que la descripción misógina y trágica de los peligros incitados por el amor. El amor de Oriana y Amadís en el texto primitivo se resolvía en una ola de crímenes y violencia que iban desde el regicidio hasta el suicidio de la protagonista. En la obra de Montalvo, se plantea un tipo de amor por destino no por elección, como lo refleja el primer encuentro de los protagonistas.

Montalvo logró hacer un verdadero himno al amor cortés cristianizado, "lo que lo designa como típico producto del clima literario de la Castilla del siglo XV", según plantea Avalle Arce (*Amadís de Gaula: el primitivo*, 420). Debido a la situación optimista de la novela de caballería durante el siglo XV, Montalvo termina su obra con bodas generales. No es sino hasta la refundición de Montalvo que el *Amadís de Gaula* se convertirá en una verdadera y hermosa alabanza al amor cortés.

BIBLIOGRAFÍA

Amadís de Gaula, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991.

AVALLE ARCE, JUAN B., *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

BÉROUL, *Tristán e Iseo*, ed. de Roberto Ruiz Capellán, Madrid: Cátedra, 1995.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Ángel Valbuena Prat, en *Obras completas*, t. 2, México: Aguilar, 1994.

GARCÍA GUAL, CARLOS, *Primeras novelas europeas,* Madrid: Istmo, 1974.

KAMEN, HENRY, *Felipe de España,* Madrid: Siglo XXI, 1997.

Lanzarote del Lago. La Reina del gran sufrimiento, ed. de Carlos Alvar, Madrid: Alianza, 1995.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: Emecé, 1945.

La imagen de la mujer en el *Libro de los gatos*

Carmen Elena Armijo
Universidad Nacional Autónoma de México

En la *Historia de las mujeres*, uno de los libros más importantes que se han escrito en los últimos años sobre el tema —bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot—, uno de sus colaboradores, Jacques Dalarun, cita al clérigo del siglo XII, Hildeberto de Lavardin (*Patrología Latina*, 171, col. 1428) para señalar cómo éstos veían a la mujer en la Edad Media:

> La mujer, una cosa frágil, nunca constante, salvo en el crimen, jamás deja de ser nociva espontáneamente. La mujer, llama voraz, locura extrema, enemiga íntima, aprende y enseña todo lo que puede perjudicar. La mujer, vil *forum*, cosa pública, nacida para engañar, piensa haber triunfado cuando puede ser culpable. Consumándolo todo en el vicio, es consumida por todos y, predadora de los hombres, se vuelve ella misma su presa.
>
> (Dalarun, "La mujer", 37-38)

La cita es pertinente porque nos ayuda a entender la mentalidad de la época, la imagen que los clérigos —en particular los más cultos, los más influyentes, los más prolijos de ellos— tenían de la mujer en la Edad Media (especialmente antes del siglo XIII) y cómo se genera una literatura que apoya y difunde esta idea.

Respecto a este punto, hay que tomar en cuenta que además de que la literatura nos muestra al mundo, su verdad intrínseca es mayor que la histórica; Schopenhauer expone este punto con gran claridad y nos advierte que no hay que fiarse del documento histórico, ya que si bien es verdad que incluso en el género de consideración propio del historiador,

> el ser interior, el sentido de los fenómenos, el núcleo de aquella corteza, nunca puede perderse, al menos para aquel que lo busca, sin embargo, aquello que es importante en sí y no en sus relaciones, el desarrollo propio de la Idea, está más exacto y netamente expresado en la poesía que en la historia, por lo que aquélla, aunque parezca paradójico, contiene más verdad intrínseca que ésta. Pues el historiador debe seguir los hechos particulares como éstos se desarrollan en la vida, como se desenvuelven en el tiempo, según la cadena múltiple de las causas y de los efectos; pero es imposible que pueda poseer todos los datos, que pueda verlo y examinarlo todo. A cada momento pierde de vista el cuadro original o le encuentra sustituido por uno falso, y esto con tanta frecuencia, que creo poder afirmar que en la historia abunda más lo falso que lo verdadero.

En cambio, el poeta, dice este pensador:

> Se apodera de la Idea de la humanidad bajo el aspecto que desea expresar, y lo que se objetiva ante él es la esencia de sí mismo; su conocimiento [...] existe en él *a priori* en una mitad; el modelo distinto, preciso y claro, radiante de luz, está siempre ante su espíritu y no puede abandonarlo; la Idea pura nos la muestra en el espejo de su espíritu, y sus descripciones, hasta en los menores detalles, son tan verdaderas como la vida misma.
>
> (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, § 51, en *Schopenhauer en sus páginas*, 195-196)

De acuerdo con las ideas del filósofo alemán, considero que las fuentes literarias son un documento válido e imprescindible para el análisis social.

Dentro de la literatura ejemplar, encontramos varias obras que reflejan una idea misógina de la mujer, como son *Disciplina Clericalis, Calila*

e Dimna y *Sendebar*, colecciones de *exempla* de los siglos XII y XIII (véase Cándano, *Visión misógina*). También hallamos esta aversión a las mujeres, aunque en menor medida, en los textos recogidos en el siglo XIV, entre los que destacan el *Conde Lucanor*, el *Libro de buen amor* y el *Libro del caballero Zifar*.

Para comprender este punto es importante precisar el lugar de la mujer en las sociedades islámicas y reinos cristianos en esa época.

En el período entre la ocupación musulmana (711) y la conquista por los cristianos del reino de Toledo (1085) predominaron en la Península las formas sociales musulmanas (es decir, orientales); después de esa fecha, los cristianos pasarían a encabezar los procesos de cambio social, imponiendo modelos de corte occidental.

Bonnie Anderson y Judith Zinsser afirman que "los estados de al-Andalus y de los reinos cristianos gobernaron a sociedades patriarcales, en las cuales todas las mujeres estuvieron sometidas a hombres de su misma o de otra clase social a través de sus respectivos sistemas de parentesco" ("Historia de las mujeres", 592).

Los linajes que vienen de varón en varón patrilineales de al-Andalus captaron y absorbieron rigurosamente a las mujeres que hicieron suyas; en los reinos cristianos se observa una presencia mayor del linaje de la madre (que es, a su vez, un linaje paterno), presencia que se traduce en una personalidad más desarrollada en el derecho civil.

> Todas estas sociedades consolidaron los poderes de los padres o de sus sustitutos sobre las mujeres con el ejercicio de formas específicas de violencia sexuada y con la invención de construcciones simbólicas que destacaron la complementariedad entre los sexos y la vulnerabilidad del cuerpo femenino.
>
> (Anderson y Zinsser, "Historia de las mujeres", 592)

La insistencia en la vulnerabilidad del cuerpo femenino indica que la complementariedad imaginada era desigual y jerárquica. (Se refiere a que la mujer puede ser herida o recibir lesión física o moralmente).

Las mujeres libres de al-Andalus tuvieron que cubrir su rostro con un velo, velo que marcaba ante los ojos de todos la división entre mujeres privadas y públicas, división que es fundamental en el patriarcado desde sus orígenes.

Las mujeres de los reinos cristianos tuvieron que guardar silencio en público porque, desde Sófocles a Aristóteles, su palabra era asociada con la "desnudez" del cuerpo femenino.

Tanto en al-Andalus como en los reinos cristianos se desarrollaron complejas codificaciones de honor, honor que reflejaba la deseada complementariedad entre los sexos. Se entiende que el honor está vinculado con la virginidad y con el acceso al cuerpo femenino.[1]

Desde mediados del siglo XII hasta el último tercio del XIII se extiende el período durante el cual se difunde por España una tradición narrativa y didáctica de origen oriental, en la cual la mujer ocupa un papel destacado y claramente negativo.

Dentro de esta literatura de los ejemplos cabe destacar un libro que ha suscitado varios problemas, tanto textuales como de contenido: el llamado *Libro de los gatos* (colección de *exempla* de finales del siglo XIV y principios del XV, si bien su fuente es un texto inglés de la primera mitad del XIII). En esta colección de *exempla* veremos cómo se expresa la tradición misógina judeo-cristiana.

Aunque en este sentido, Lacarra, al analizar cuentos medievales, en su artículo "Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media" (339-361) hace una apreciación errónea del *Libro de los gatos* al decir que "llama la atención por no incluir ni un solo cuento alusivo a la mujer" (352), ya que sí hay varios ejemplos que expresan la misoginia.

Contrariamente a lo que señala Lacarra, he encontrado al menos siete *exempla* que se refieren a la mujer y todos ellos muestran una imagen negativa de ésta: la prostituta y/o la amiga del diablo. Aproximarnos a este contenido misógino es el objetivo de estas páginas.

---

[1] Para mayor información acerca de la situación de la mujer en el al-Andalus como en los reinos cristianos, véase Anderson y Zinsser, "Historia de las mujeres", 581-651.

El *Libro de los gatos* nos brinda una visión de la "mujer" bajo la perspectiva misógina de los clérigos, quienes, como bien señala Dalarun:

> Separados de las mujeres por un celibato que a partir del siglo XI se extiende firmemente a todos, nada saben los clérigos de ellas. Se las imaginan, o, más bien, se La imaginan: se representan a la Mujer, en la distancia, la ajenidad y el temor, como una esencia específica, aunque profundamente contradictoria.
>
> ("La mujer", 29)

Esto proviene de la organización eclesiástica, misma que establece una separación entre los hombres consagrados a Dios —que debían estar alejados de las mujeres— y los seglares que podían tener contacto con ellas.[2]

La mujer en el *Libro de los gatos* es la mujer legada por la Escritura y la tradición. El autor de esta colección de *exempla* desarrolla los puntos de vista de los Padres de la Iglesia, en quienes mejor se fundamenta la idea de la mujer. Estos puntos de vista eclesiásticos, que se desarrollarán en la Escolástica, nutren la visión que de las mujeres se va a tener en la Baja Edad Media.[3]

Todos sabemos que el *Génesis* señala a Eva, a la mujer, como quien se deja seducir por la serpiente y arrastra a su compañero a la desobediencia.

---

[2] Gregorio VII, en la llamada *Reforma Gregoriana*, ordenó que los clérigos se retiraran de las estructuras de las prácticas feudales, por lo que la separación decisiva entre los clérigos y los laicos se lleva a cabo a través del cuerpo. La clerecía debía apartarse de los líquidos corporales impuros, como la sangre y el esperma, de ahí la prohibición de realizar prácticas sexuales. Por otro lado, laico fue equivalente a casado.

[3] Paralelamente a una construcción teórica misógina, la vida cotidiana seguía otros caminos. Las mujeres se abrían paso con naturalidad en la vida cultural, tanto latina como vernácula, y en los espacios de la sociedad civil y eclesiástica. A pesar de la estricta y literal interpretación de los pasajes paulinos sobre la velación femenina y el silencio de la mujer en las iglesias, las mujeres hablaban proféticamente y su voz se hacía oír en todos los ambientes. Véase Josep-Ignasi Saranyana, *La discusión medieval sobre la condición femenina (siglos* VIII *al* XIII*)*, para conocer las diversas interpretaciones, favorable y misógina, en torno a la mujer.

> Él [Yahveh Dios] replicó: "¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso de árbol del que te prohibí comer?". Dijo el hombre: "La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí". Dijo, pues, Yahveh Dios a la mujer: "¿Por qué lo has hecho?". Y contestó la mujer: "La serpiente me sedujo, y comí".
>
> (*Biblia de Jerusalén. Génesis*, "La Caída", 3, 11-13)

La imagen de este personaje tentador, amigo del demonio, va pasando de siglo a siglo. Ese sexismo, ese patriarcalismo lo notamos ya en Tertuliano (muerto hacia 223) quien exclama, dirigiéndose a todas las mujeres (Tertuliano *Patrología Latina* 1, col. 1305):

> ¿No sabes que también tú eres Eva? La sentencia de Dios conserva aún hoy todo su vigor sobre este sexo, y es menester que su falta también subsista. Tú eres la *puerta del Diablo*, tú has consentido a su árbol, tú has sido la primera en desertar de la ley divina.
>
> (Las cursivas son mías. Dalarun, "La mujer", 34-35)

La serpiente se identifica con el Diablo; Eva, con la tentadora.

Tradicionalmente el papel de Eva en la Caída se percibe como el más grave. Así Ambrosio de Milán (muerto en 397) dice (*Patrología Latina* 14, col. 303): "La mujer es quien ha sido autora de la falta para el hombre, no el hombre para la mujer" (Dalarun, "La mujer", 34).

En el siglo X, Odón de Cluny (muerto en 942), al recoger la advertencia de Juan Crisóstomo (fallecido en 407) contra Eva, inspira a sus monjes la necesidad de rechazar la carne, de separarse de la mujer, moralmente horrible desde su origen y cuya belleza superficial constituye el peor de los señuelos cuando dice (*Patrología Latina* 133, col. 556 y 648):

> La belleza del cuerpo sólo reside en la piel. En efecto, si los *hombres* vieran lo que hay debajo de la piel, la visión de las *mujeres* les daría náuseas... Puesto que ni con la punta de los dedos toleraríamos tocar un escupitajo o un excremento, ¿cómo podemos desear abrazar este saco de heces?
>
> (Dalarun, "La mujer", 35)

Sin embargo, afirma Jacques Dalarun, la idea de que los mismos humores estarían ocultos por la piel de los hombres, quizá menos fina, no asoma en el abad de Cluny.

Hay rasgos, de los citados, que están presentes en los siglos XIII y XIV en la mentalidad religiosa, que se van a expresar en el *Libro de los gatos.*

En el *Libro de los gatos* la interpretación que se hace de la mujer es siempre como símbolo de la maldad: "Enxiem*pl*o d*e*l ma*n*cebo q*ue* amava la vieja" (VIII), "Enxie*n*plo d*e* lo q*ue* acaesçio a Galter con una muger" (XXIII), "Enxie*n*plo d*e*l abispa c*on* la arrana" (XXIX), "Enxie*n*plo d*e* la mariposa" (XXX), "Enxie*n*plo de la abobilla c*on* el Ruy Sen*n*or" (XLXX), "Enxie*n*plo del unicornio" (XLVIII) y "Enxie*n*plo d*e* la gulpeja" (LIII), entre otros.[4]

Tanto el autor-traductor del *Libro de los gatos* como el monje de Chériton, utilizaron, como era de esperarse, la idea que los Padres de la Iglesia tenían de la mujer, por lo tanto encontraremos a la mujer tentadora, la lujuriosa, la pecadora o la mujer como cortina del diablo. Esto lo veremos a través de los siete ejemplos donde se plantea el problema del género femenino.

En la mayoría de los *exempla* del *Libro de los gatos* la mujer es símbolo de provocación y concupiscencia, actitudes que hacen que el hombre caiga en el mal. El significado es evidente: aquellos que, sin la fuerza suficiente para resistir las pasiones, se han visto obligados a recurrir a la mujer, se encaminan a la perdición.

LA MUJER EN EL *LIBRO DE LOS GATOS*

La tentadora

En el "Enxie*n*plo d*e* -lo q*ue* acaesçio a -Galter con una muger" (*LG*, XXIII) se muestran los tres mayores enemigos del hombre: la mujer, el

[4] En esta colección de *exempla* no se presenta la condición de la "mujer" en el contexto de la nobleza, ni de la burguesía, ni del campo. Cito según la edición de Bernard Darbord.

dinero y los honores. El cuento inicia cuando Galter se pone en búsqueda de "un logar do siemp*re* oviesse gozo, e nu*n*ca pudiese su coraçon entresteçer" (*LG*, XXIII). Enseguida encuentra a una mujer viuda muy hermosa, quien, con su belleza como señuelo, seduce a Galter ofreciéndole su cuerpo, riquezas y honores:

> E dixo la mug*er* estonçe: —"Si tu q*ui*sier(e)s s*er* mi marido, e folgaras aq*ui*, e avras todo q*ua*nto ovieres menester; ca darte (e) yo c(a)sas, t*ie*rras, vinas, e ot*ro*s muchos bienes".
>
> (*LG*, XXIII)

La mujer hermosa y viuda, de la fablilla de Galter, primero le muestra el palacio y después la cama con varios animales donde dormirían:

> Mostrole una -cama, e en ella un leon. E en aq*ue*l lecho stava d*e* -la p*a*rte un oso, e d*e* -la ot*ra* un lobo, e d*e* -la ot*ra* muchos gujanos, e d*e* -la ot*ra* muchas s*er*pie*n*tes. E estonçe dixo: - "E las tus rriq*ue*zas, e los tus bienes, ¿an-me de durar p*a*ra -siemp*re*?" Estonçe rrespo*n*dio ella e dixo: "Digo-te q*ue* non, ca mi marido, q*ue* las avia, muerto es. Eso mismo te co*n*viene a ti morir. ¿E vees este lecho?". Dixo el: "Si". Dixo -ella: "Aq*ue*ste oso te ha de matar. No*n* se si sera la -p*rimer*a noche o -a cabo de un an*n*o, o -a - cabo de diez, o -por ve*n*tura viviras mas. El lobo e los gujanos a llas s*er*pie*n*tes te ha*n* de -tragar a -ti, e a -todas tus cosas".
>
> (*LG*, XXIII)

A través de esta alegoría, que es muy de su época, podemos comprender el papel de la mujer como mediadora del diablo. Ésta le ofrece a Galter el lecho del pecado y la perdición. Con su belleza, fortuna y honores quiere engatusar al hombre y hacer que pierda su alma.

El simbolismo aquí es esencial para comprender el papel de la mujer. El "oso" representa a la muerte que a nadie perdona; los "lobos" encarnan a los servidores de los reyes (o de los señores) que no se preocupan por la salvación de sus almas; los "gusanos" son los que roerán el cuerpo y lo dañarán, y las "serpientes" son símbolo de los diablos que conducirán las ánimas de los pecadores a las penas del infierno.

Hemos notado que, una vez en el palacio, comienza la obra de seducción, en la que Galter no cae porque reconoce el engaño. En el *exemplum* vemos los dos momentos esenciales: primero, la seducción de la mujer junto con el gesto afectuoso de Galter, que acepta ver el palacio particularmente bello. Luego sigue la derrota del maligno: Galter pregunta por la cama donde dormirán y al verla con las bestias se espanta mucho y le responde: "Todas estas cosas son buenas, mas este lecho me espa*n*ta, q*ue* por ti ni*n* por to-do el mu*n*do no*n* estaria en -*e*l". E despidiose d*e*la, e fuese su camino (*LG*, XXIII).

En este *exemplum* podemos afirmar que la mujer es el mismo diablo que pone a prueba la virtud de Galter. El travestismo del diablo en una muchacha que se aparece en cierto momento para poner a prueba la virtud del protagonista, es un tópico muy conocido.[5]

El lector-oyente debe deducir que la presencia del demonio es continua: hasta un gesto de caridad puede convertirse en ocasión de pecado, pero la victoria está asegurada si se mantiene una vida ascética, evitando cualquier encuentro con las mujeres como lo hizo Galter.

El *exemplum* se explica mediante la conocida relación mujer-diablo, que con tanta frecuencia llevaba al lector-oyente a considerar natural el hecho de que el habitáculo preferido del demonio fuese la naturaleza femenina.[6]

En su búsqueda, Galter encuentra finalmente a un viejo sentado al pie de una escalera, y al saber lo que aquél quiere "[un] lugar en -q*ue* siemp*re* goze, e q*ue* nu*n*ca aya t*ri*steza" (*LG*, XXIII), le dice: "Galter, sube por esta de tres escalones, e falaras lo q*ue* cobdiçias". "E Galter, subio por la escalera, e falo lo q*ue* cobdiçiava" (*LG*, XXIII).

---

[5] En *Castigos e documentos*, a un ermitaño se le aparece una bella niña que, después de cautivarlo, se transforma en un horrendo macho cabrío.

[6] No obstante, los escritos que identifican los tres personajes dicen: *Sanctus Benedictus, diabolus* y de nuevo *diabolus*: el diablo y la mujer son perfectamente intercambiables, la figura con su símbolo; Gregorio Magno siempre afirmaba: "Qué se debe entender por "mujer", sino la voluntad de la carne?" (*Homiliae in Evang.*, 1. II, XXVI, 5: *Patrología Latina* 76, col. 1269, citado por Frugoni, "La mujer en las imágenes", 421).

Para salvarse, hay que hacer como hizo Galter "q*ue* -subio por la escallera dorada de Jacob d*e* -los tres escalones" (*LG*, XXIII). Escalones que significan los tres elementos esenciales para la salvación, que son: *Contrición* de los pecados, *Confesión* verdadera y *Enmienda* de los yerros. Escalera que nos lleva al cielo, al Padre, al Salvador, y donde se acentúa la prohibición de la genealogía materna.

Dice Luce Irigaray que este matricidio se manifiesta tanto en lo social como en lo cultural: la madre debe permanecer prohibida. Así, la apertura a la madre aparece como la amenaza de contagio, de contaminación, de hundimiento en la enfermedad, en la locura. Nada de todo lo cual, evidentemente, permitirá avanzar progresivamente con paso seguro. "Ninguna escalera de Jacob permite volver a la madre. La escalera de Jacob sube siempre al cielo, hacia el Padre y señor, el Salvador [...]" (*El cuerpo a cuerpo*, 7 y 11).

De esta manera, tanto los hechos más cotidianos, como el conjunto de nuestra sociedad y de nuestra cultura, confirman que esta sociedad y esta cultura funcionan originariamente sobre la base de un matricidio.

EL CUERPO FEMENINO

El cuerpo de la mujer en la Baja Edad Media podía servir para salvarse, si se le doma o se le somete a la voluntad del espíritu; o para vivir feliz en esta vida, punto de vista de la cultura popular; o para condenarse, como se verá en los *exempla* XLVIII, LIII y XXIX del *Libro de los gatos*.

En el "Enxie*n*plo del unicornio" (*LG*, XLVIII) la mujer es símbolo de la tentación, y causa de la perdición del hombre con su fingimiento, astucia y malicia. El cuerpo de la mujer, alegoría de la lujuria, asociado con el demonio, inspirará malos sentimientos a los hombres.

Dice el *exemplum:*

> El arbol es el mu*n*do, las maçanas son los plaçeres q*ue* el om*bre* ha en este mu*n*do en com*er*, en beber, en fermossas mugeres [...] El om*bre* mesq*ui*no e loco toma*n*do plac*er* en estas maçanas no*n* para mie*n*tes a -si

> mesmo fasta q*ue* caya en la foya d*e*l infierno do ha muchos lazos e tormentos p*ara* torme*n*tar a -los om*bre*s mes-q*ui*nos sin fin.
>
> (*LG*, XLVIII)

En el "Enxie*n*-plo d*e* -la gulpeja" (*LG*, LIII), las mujeres hermosas son igualmente las mediadoras del diablo: son el instrumento de que se vale el demonio para que el hombre caiga en pecado y pierda su alma. El hombre peca y cae preso del maligno gracias a la Mujer tentadora y engañadora. El Diablo, además de utilizar el cuerpo de las mujeres para seducir, utiliza los placeres, la riqueza:

> Bie*n* ansi faze el diablo. Façese muerto, ca ni*n* es oydo ni*n* es visto, e echa su lengua de fuera, q*ue* se entie*n*de por algunas cosas deletosas, o por algu*n*as cobdiçias con algunas mugeres fermosas, o comeres delicados, o bue*n* vino, o ot*ras* cosas seme-ja*n*tes a -estas. E q*ua*ndo el om*br*e las toma com*m*o no*n* deve, es -p*re*so por el diablo, ansi com*m*o el cuervo por la rraposa.
>
> (*LG*, LIII)

El símbolo de la "muger fermosa" como representación del pecado, lo encontramos también en el "Enxie*n*plo d*e*l abispa c*on* la (a)rana" (*LG*, XXIX), donde la araña engaña a la avispa diciéndole: "tengo aguissada una cortina muy bla*n*ca, e muy fermossa, e ay nos sentaremos muy bien" (*LG*, XXIX). De este modo, la atrapa en su tela que es como el dosel del diablo.

> El aran*n*a se entie*n*de por el diablo q*ue* pone este coraço*n* a -los om*bre*s de -*tomar barraganas*, e tomar rriq*ue*zas, e algo ajeno q*ue* es malganado. E despues q*ue* en -ello esta*n*, no*n* se puede*n* pa*r*tir dello.
>
> (*LG*, XXIX)

La araña simboliza al diablo que utiliza a la mujer y las riquezas para que el hombre peque y le llegue la muerte sin aviso y pierda su alma por su culpa; la mujer simboliza, por lo tanto, las cortinas de Satanás.

La mujer con su cuerpo seduce a los hombres y los atrapa. Si el hombre toma barraganas y riquezas se ahogará en el Infierno:

> Aq*ue*stas cosas son dichas cortinas del diablo, e afogalos, mas no*n* sabe*n* q*ua*ndo ni*n* q*ua*ndo no*n*, sy un dia, si no*n* a -dos, si no*n* a -diez, com*m*o dize la -fablilla de Galter. Si algu*n*a cosa come*n*çares, p*ar*a mie*n*tes que salgas co*n* ella, ansi -com*m*o el fizo q*ue* puso (de ir) catar a -do sienp*re* oviese gozo, e sin t*ri*steza.
>
> (*LG*, XXIX)

La historia de las injurias a las mujeres pasa por sus cuerpos, porque el cuerpo del hombre se representa como un todo coherente que puede ser olvidado, pero el cuerpo de la mujer es inolvidable. María Milagros Rivera señala que éste "[e]s un cuerpo delirante, fragmentario y contradictorio, por lo tanto imborrable. Ese cuerpo inolvidable es un cuerpo de lujuria que hace temblar, reír, soñar (a los hombres), que obsesiona hasta la violación cuando se escapa, opaco, inaccesible" ("El cuerpo femenino", 591).

Existe una política social del patriarcado que se manifiesta, por ejemplo, en la marginación de la genealogía materna y en las limitaciones que todas las sociedades históricas conocidas han impuesto en lo que se refiere al control de las mujeres sobre su propio cuerpo (Rivera, "El cuerpo femenino", 596).[7]

En la Baja Edad Media, gran número de obras, con el peso de la autoridad del discurso dominante, sostenían que el cuerpo de mujer era inferior y aborrecible. Y lo confrontaron identificando la operación de la política sexual que daba soporte a todas esas obras:

---

[7] La sociedad medieval se limita a tomar a la mujer como objeto. Hecho que encontramos en la literatura de las cortes laicas, en la poesía de los goliardos y en la de amor cortés. Así, es interesante saber que el cinturón de castidad, oficialmente concebido para protegerse de la violación, mal medieval común, "fue utilizado sobre todo por los maridos que, teniendo la costumbre de guardar bajo llave su oro, no veían por qué no podían hacer lo mismo con sus mujeres" (Bantman, *Breve historia*, 41).

el cuerpo de mujer —decían— debía ser sexo y, por tanto, no hablar en público (en nuestra publicidad, el cuerpo de mujer que vende un coche raras veces habla), una operación incoherente (pues precisamente el sexo tiene un lenguaje público) que a las pensadoras de la Querella les costó trabajo desentrañar.

(Rivera, "El cuerpo femenino", 599)

El cuerpo es característica femenina, de ahí que no pueda realizar los oficios de sacerdote, predicar, confirmar; así el espíritu es característica del hombre.

LA LUJURIA

Los términos *puta* y *roçina* están cargados de hecho de las representaciones de una lujuria que se encarna sobre todo en lo femenino o en lo bestial.

En el siglo XIV los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el Rey Don Sancho IV* dicen: "la lujuria... engendra costumbres mujeriles...", "es propiedad de los puercos... vicio de las bestias sin razón...".

Clemente Sánchez de Vercial narra en su *Libro de los exenplos por ABC* —escrito entre 1400 y 1420— uno de los ejemplos de la *Legenda Aurea,* aquella que reza sobre el joven que, tentado por el "espíritu de la fornicación" decide casarse. El santo hombre que lo ha criado le aconseja ayunar durante cuarenta días antes de tomar la decisión. Al cabo de veinte días, el joven siente un olor muy fuerte y descubre "una mugier muy negra e muy fea, lagañossa e toda sarnosa de la qual salia aquel fedor", que le dice: "Yo soy el pecado de la luxuria".

La lujuria atribuida a las mujeres entraña asimismo la traición que supone el adulterio.

En el *Libro de los gatos,* en el "Enxiem*plo* del ma*n*cebo q*ue* amava la vieja" (VIII), la mujer: "vieja" y "fea", es símbolo del diablo y de sus obras: "furtar e deçir un falso testimonio, o de façer *adulterio,* o -de -

façer los siete pecados mortales" (*LG*, VIII). El maligno crea una ilusión y el joven puede amar a una vieja fea —una bruja— y verla hermosa, que equivale a amar a los pecados.

La fábula es la siguiente: Un ma*n*çebo amava una vieja, e deçia algu*n*as vezes com*m*o se podria pa*r*tir de aq*ue*lla vieja q*ue* tanto amava. E dixole un mesq*ui*no: "-¿ Com*m*o eres loco q*ue* amas ta*n*to a -esta vieja, e muge*r* tan fea ?" E el rrespondio: "Mui fermosa me paresçe" (*LG*, VIII).

La mujer representa una de las cortinas que el diablo utiliza para cegar a los hombres y que de esta manera cometan los siete pecados mortales y los vean como hermosas cualidades y así pierdan su alma. El cuerpo de la mujer es una vía hacia el pecado.

En este ejemplo del mancebo con la vieja, se ve el caso de la mujer que, cuanto más envejece, más mala se vuelve. Es el personaje de la viejilla que es una bruja mala. La mujer, utilizada desde el folclor para simbolizar al diablo, es una vieja que tiene sus mismos propósitos: hacer que los hombres caigan en la tentación y pierdan su alma. Además, como dice Russell, encontramos en el diablo un supuesto misógino, ya que en el folclor el diablo sí puede tener madre o abuela, pero jamás padre ni abuelo, ya que esto bajaría de posición al hombre (Burton Russell, *Lucifer*, 84-85).

La fealdad, aunque ausente del derecho, es un tema que constituye un *leit motiv* en la literatura, donde suele aparecer como signo de desviaciones de conducta que el cuerpo se encarga de revelar. En el caso de las mujeres, la fealdad se manifiesta a menudo como derroche denigrante de la apariencia, que se apoya sobre todo en los excesos de pilosidad, en el color de la piel, o en el trabajo del tiempo que marca las arrugas y blanquea los cabellos.[8] La fealdad y la vejez —que en el caso de las

[8] Las cantigas de escarnio aluden frecuentemente a la fealdad y a la vejez de las mujeres, mientras que los hombres aparecen burlados por su impotencia o por su forma de vestir, pero rara vez por su fealdad o su vejez, en cuyo caso suele vincularse con las prácticas mágicas y con la Fuente de la Juventud: búsquedas que eran consideradas pecaminosas por su rechazo del tiempo. La palabra "velha" de las composiciones gallegas es, en sí misma, una injuria.

mujeres remite a menudo a la máscara y a la diabolización— están vinculada al uso del maquillaje, "velos del Anticristo", que en esa época es objeto de una condena unánime. En los *Diez Mandamientos* —breve regla de confesión del siglo XIII— se enumeran una serie de preguntas que el cura debe hacer. Entre las mentiras típicas del oficio de mercaderes y artesanos y los deseos pecaminosos del cuerpo y el alma, encontramos la pregunta que se debe formular a las mujeres: "E deve demandar, si muller es, si tennieu los cabelos o si puso algo en so faç por seder fermosa" (Rivera, "El cuerpo femenino", 585).

La serrana del *Libro de buen amor* representa la fealdad perfecta. Fea y lujuriosa, la serrana quiere ser "bien pagada" por el narrador por haberlo acogido en su casa salvándolo del frío.

EL HEDOR

"Enxienplo de -la mariposa" (*LG*, XXX). Aquí se critica a los clérigos, monjes y legos que escuchan y leen las vidas de los santos y mártires, pero esas experiencias no les parecen placenteras, y, prefieren las malas mujeres y su compañía, que son como el estiércol y el auténtico allegamiento del pecado.

> mas ni*ngun*a vida destas no*n* les paresçe ta*n* plaçe*n*tera com*m*o llas malas mujeres, o -su co*n*pania, q*ue* no*n* son a(l) -sy no*n* estiercol, e allegamie*n*to de pecados. E -por esto diçe la Sa*n*ta Scriptura Eclegiastica: "Toda mala muger ansi com*m*o estiercol sera fallada en -*e*l -in-fierno".
>
> (*LG*, XXX)

El *exemplum* se refiere al celibato eclesiástico instituido en el siglo XI por la Iglesia. Los ministros sagrados tienen la obligación de guardar perfecta castidad y evitar todo contacto con el cuerpo de la mujer, vía de perdición. La sexualidad de la mujer es mala, hay que controlarla y reprimirla. El deber de los clérigos es servir a Dios.

En este *exemplum*, se menciona el olor insoportable del estiércol, lugar donde se encuentra toda mala mujer que es comparado con el infierno. Quien "disfrute" el olor a estiércol, aquí en la tierra, "disfrutará" en el infierno para siempre el olor a azufre, dado que el diablo está asociado con el hedor infernal igual que la mujer.

"Enxie*n*plo d*e* -la abobilla co*n* -el rruy-sen*n*or" (*LG*, XLII). En este último *exemplum*, la abubilla —pájaro insectívoro— que hace su nido en el estiércol simboliza a la mala mujer y a los hombres lujuriosos que pierden su alma por pecar carnalmente:

> El abubilla q*ue* faze el nido en -*e*l estiercol significa la ma-la muger, e los om*bre*s luxuriosos q*ue* algunas vegadas ha*n* lechos, e puestos, e bla*n*do(s), e mas vyene*n*-les muy mal por el pecado. "El rruy-sen*n*or q*ue* -anda por las rramas se -entie*n*de por los om*bre*s o -por las mugeres q*ue* vive*n* en los asperos ma*n*damie*n*tos de rreligio*n*, e ora*n*do a -Dios en las oras de -la noche, loa*n*do e be*n*diziendo el su no*n*bre. -Aq*ue*stos tales mas cobdiçia*n* estar en t*a*les arboles e cantar q*ue* no*n* paresçer en -*e*l nido del estiercol d*e*l pecado".
>
> (*LG*, XLII)

Tanto en el *exemplum* de la mariposa (*LG*, XXX), como en el de la abubilla con el ruiseñor (*LG*, XLII) reconocemos una simbología del olor, en que los olores suaves o pestilentes no sólo tienen una connotación estética sino también ética y religiosa. Mientras que los buenos olores ocupan las más altas representaciones topográficas, los malos olores ocupan lo más bajo y se sitúan en los repliegues del cuerpo.

En conclusión, podemos decir que los ejemplos relacionados con la mujer en el *Libro de los gatos* buscan producir una imagen negativa de ella, que a nosotros nos puede parecer burda, pero que era congruente con el pensamiento misógino medieval.

El *Libro de los gatos* estalla en amenazas y quiere imprimir a su destinatario, principalmente a todos los clérigos,[9] el disgusto por la carne,

---

[9] Se puede referir a los clérigos "nicolaitas". Secta surgida en el cristianismo primitivo que defendía el comercio sexual sin restricciones y practicaba orgías rituales. Se les

por la mujer: ahí están la Tentadora, la Mediadora del diablo, la Pecadora, la Engañadora, la Lujuriosa.

Ya Pedro Damian (*Patrología Latina*, 145, col. 410) el gran reformador, se había lanzado con inaudita saña contra las "concubinas de los clérigos", "pocilgas de gordos marranos", "tigresas impías", "víboras furiosas" (Dalarun, "La mujer", 38). Les advierte, en última instancia, recordando las hogueras de la Inquisición: ¡Qué nadie se exponga a ese horno!

Sin embargo, los mismos cuentos tienen otras posibilidades de interpretación. También estos ejemplos podían haber divertido al público seglar que tenía otra relación con las féminas, aunque, evidentemente al divertirse con cuentos acerca de la mujer participaba de la tradición misógina de la Edad Media.

Además, una cosa es la intención y otra el efecto que tenían estos ejemplos, dada las características de los receptores de ese texto, y eso es lo que hacía divertido al *Libro de los gatos*.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, BONNIE S. y JUDITH P. ZINSSER, "Historia de las mujeres en España", apéndice coordinado por Gloria Nielfa Cristóbal, en *Historia de las mujeres. Una historia propia*, 2, Madrid: Universidad Complutense, pp. 581-651.

BANTMAN, BÉATRICE, *Breve historia del sexo*, trad. de Isabel Gregori Forestier, Barcelona: Paidós, 1998.

Biblia de Jerusalén, dir. José Ángel Ubieta, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.

condena en el *Apocalipsis* II, 6, 15. La leyenda identifica a su fundador con "Nicolás, prosélito de Antioquía" mencionado en *Hechos* VI, 5. Se dice que ofreció su esposa a sus hermanos porque la amaba con amor demasiado exclusivo. En el siglo XI los defensores del celibato sacerdotal aplicaron este nombre a sus adversarios, que querían que los sacerdotes casados retuvieran a sus esposas por razones de moral (Royston Pike, *Diccionario de religiones*, 340).

BURTON RUSSELL, JEFFREY, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, trad. de Rufo G. Salcedo, Barcelona: Laertes, 1955.

CÁNDANO FIERRO, GRACIELA, *Visión misógina y sentido cómico en las colecciones de "exempla"*, tesis, México, UNAM, 1996.

DALARUN, JACQUES, "La mujer a ojos de los clérigos", en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. 2. La Edad Media*, coord. de Christiane Klapisch-Zuber, trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 1992, 29-59.

FRUGONI, CHIARA, "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. 2. La Edad Media*, coord. de Christiane Klapisch-Zuber, trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 1992, 419-467.

IRIGARAY, LUCE, *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona: La Sal, 1985.

LACARRA, MARÍA JESÚS, "Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer. I*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, 339-361.

Libro de los gatos, ed. de Bernard Darbord, pról. de Daniel Devoto, Paris: Librairie Klincksieck, 1984. (Séminaire d'Etudes Médiévales Hispaniques de l'Université de Paris-XIII).

RIVERA, MARÍA-MILAGROS, "El cuerpo femenino y la 'querella de las mujeres' (Corona de Aragón, Siglo XV)", en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. 2. La Edad Media*, coord. de Christiane Klapisch-Zuber, trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 1992, 593-605.

ROYSTON PIKE, E., *Diccionario de religiones*, adaptación de Elsa Cecilia Frost, México: FCE, 1986.

Schopenhauer en sus páginas, selección, prólogo y notas de Pedro Stepanenko, México: FCE, 1991.

SARANYANA, JOSEP-IGNASI, *La discusión medieval sobre la condición femenina (siglos VIII al XIII)*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997 (Biblioteca Salmanticensis. Estudios 190).

Europa y Oriente

I

El juego de las palabras en la literatura medieval

María Cristina Azuela
Universidad Nacional Autónoma de México

Durante mucho tiempo los juegos de palabras, calambures y toda clase de acrobacias verbales fueron considerados como manifestaciones menores que se apilaban en colecciones de "curiosidades literarias" bajo innumerables excusas por parte de los antologadores que no terminaban de decidir si se trataba de proezas o de disfuncionalidades del lenguaje (Hesbois, *Les jeux de langage*, 16).

A pesar de la importancia y la frecuencia de los juegos de palabras en la producción literaria medieval, la percepción que se tenía de éstos no ha cambiado sino hasta años muy recientes. Baste como ejemplo el artículo "Chaucer's puns" de Paul F. Baum, quien en 1956 se entrega a la tarea de convencer a sus lectores de que Chaucer no solamente conocía lo que era un juego de palabras, sino que en su obra se daba amplia muestra del empleo que hizo de ellos. Durante la primera página del artículo, Baum analiza algunos de los estudiosos del escritor inglés que a lo largo de los años se vieron obligados a reconocer que en Chaucer aparecían efectivamente algunos juegos de palabras, aunque los comentarios iban desde que Chaucer estaba libre de tales "sutilezas verbales" por lo que sólo se le reconocía uno (Tatlock), o que dicho fenómeno era "inusual" en el autor (Skeat), y no siempre resultaba sencillo de determinar si era intencional (Robinson), etc. Como Baum

hace explícito en el resto de su trabajo, la resistencia de los eruditos se debe a que los juegos de palabras adolecen de pésima reputación, ya sea porque se les considera una forma inferior de ingenio, o porque el propio término "juego", dentro de su vaguedad, parece connotar más fácilmente ligereza e irresponsabilidad que brillantez, color o complejidad (Baum, "Chaucer's puns", 227).[1]

El propio Baum se ve obligado a señalar que los ejemplos que proporciona de juegos de palabras en la obra de Chaucer no deben ser tomados como una antología de pequeños chistes, sino como contribución al estudio del estilo del célebre escritor.

En la actualidad sería difícil dudar que el empleo de estos tropos forma parte constitutiva de la creación literaria medieval. No sólo porque la función lúdica como elemento primordial del lenguaje pertenece a la literatura misma, sino porque dentro de la práctica escritural del medioevo las manipulaciones con la materialidad del lenguaje, con los sonidos y los sentidos de las palabras parecen haber surgido de las condiciones mismas de la producción y transmisión de los textos, para convertirse no solamente en el punto de partida de la elaboración poética, sino sobre todo, en elementos estructurantes de los textos.

Y tal vez valga la pena recordar aquí que la cultura del Medioevo privilegiaba, ante todo, el oído (Murphy, *Rhetoric*, 161).[2] Después de la obra de Zumthor es imposible olvidar que los textos literarios medievales pasan "por la voz no de forma aleatoria, sino en virtud de una situación histórica que hace de este tránsito vocal el único modo de interpretación —y de socialización— de estos textos" (Zumthor, *La letra y la voz*, 24).

Ese "paso por la voz" daba ya curso a toda clase de juegos con los sonidos y sentidos de las palabras. Además, dependía en su mayor parte del copista en turno decidir tanto las grafías que corresponderían a de-

[1] Además de que como "forma inferior de ingenio el juego de palabras se asocia generalmente con el empleo humorístico" (228) cuando no se trata ya de francas obscenidades.

[2] Murphy recuerda: "the basic medieval assumption that language is for the ear".

terminado sonido, como la puntuación misma de lo escrito. Esto hacía que entre varios manuscritos de un mismo texto existieran variantes que para los propios copistas pudieron ser fuente de inspiración para jugar con ellas.[3] Como lo describe Bloch ("New philology", 46-47) las dificultades mismas del desciframiento del texto, de la letra en el pergamino, de la separación de las palabras, así como el propio mecanismo de las refundiciones y variantes, muestran que al acercarnos a esa lengua escrita "preñada de juegos con la letra", resulta imposible agotar las resonancias semánticas de ciertas sílabas o palabras clave o de reducir la lectura a un significado sencillo. Los propios poetas estaban perfectamente conscientes de esta clase de juegos debidos a la "variancia"[4] y a la materialidad del manuscrito: "las palabras serán descubiertas por aquél que sepa separarlas correctamente",[5] declara uno de ellos (Raimbaut d'Orange).

Habría que precisar, sin embargo, que entre esos malabarismos técnicos que abundan en la literatura de la época interesan especialmente aquéllos que fueron utilizados no sólo como parte de la elaboración poética, sino como elementos estructurantes de los textos. Pasemos a un ejemplo:

El relato 62 de las *Cent Nouvelles nouvelles* (siglo XV), trata de una dama que se las arregla para recibir a sus dos amantes, uno después del otro, durante la misma noche. El primer caballero pierde, sin darse

---

[3] En su libro *La vie de la lettre au Moyen Age*, Dragonetti propone que sería interesante examinar en qué medida lo que los editores llaman "errores de copista" forma parte de esa iniciativa de la letra, cuya irrupción incontrolada, desviaciones y lapsus gráficos producen sentido y modifican así, de una versión a la otra, el lenguaje significante del relato (*La vie*, 51).

[4] Traduzco del francés "variance", término empleado por Cerquiglini en su libro *Éloge de la variante* (p. 62 y ss.), para referirse a la situación de transformaciones incesantes que las refundiciones producían en los textos medievales.

[5] "une chasoneta fera" (cit. por Kendrick, *The Game*, 24). Hay que tomar en cuenta, como lo señala Zumthor (*La letra*, 127) que la página escrita "se presenta de forma tosca, a veces sin separar sistemáticamente las palabras[...]. Hasta finales del siglo XIV aproximadamente es de uso normal copiar los versos sin separarlos, como prosa" (en ciertos manuscritos se señalaban con puntuación débil las pausas rítmicas, con puntuación fuerte las rimas).

cuenta, un anillo de diamante en la cama de la dama. Cuando el segundo amante encuentra la joya ahí mismo se la lleva como recuerdo de la noche, y dado que no puede sospechar que su amigo lo hubiera precedido en el mismo lugar, se niega a creer que el diamante pueda pertenecerle. El clímax de la historia está, pues, constituido por la disputa por el anillo que surge entre los dos amantes —rivales sin saberlo—, quienes tendrán que dirimir sus diferencias delante del marido que fungirá como juez, y que obviamente deberá permanecer ignorante de sus aventuras amorosas.

Lo que me interesa resaltar aquí es que el contenido de la intriga resulta suficiente por sí mismo para mantener la atención de cualquier auditorio. Sin embargo, el autor estructura el relato a partir de una serie de estrategias estilísticas que revelan una clara vocación lúdica: ante la constante repetición del término "diamante"[6] no es difícil adivinar el guiño malicioso al enfatizar ese "*di-amante*" objeto de disputa de los *dos amantes* de una dama.

El calambur, por muy simple que resultara, no dejaría de tener su efecto ante el público del relato. Y, al mismo tiempo, nos permite descubrir un escritor que aprovecha todos los artificios lingüísticos posibles para elaborar sus historias. De hecho, cada vez que se retoma la palabra "diamante", ésta viene acompañada de un término de referencia: "*le dit dyamant*", "*du dit dyamant*". Rassmussen ha precisado que el empleo de los términos de referencia en la literatura del siglo XV proviene del estilo curial, y que llega a volverse tan común que estos casi se convierten en equivalentes del artículo definido (Rassmussen, *La prose narrative*, 33-34). Sin embargo, como el mismo crítico lo prevé, el uso de la jerga jurídica podía también servir para fines paródicos (*La prose narrative*, 37). Dado que en este caso se trata de un pleito cuyo juicio será dictaminado por el marido cornudo, la carga burlesca resulta evidente.

[6] A partir de la línea 221, en que el primer amante descubre su diamante en la mano de su rival, veremos que la palabra reaparece once veces: li. 221 "le. dict dyamant"; li. 225, 238, 242, 258, 278, 298, 304: "*le dit dyamant*"; li. 281: "*du dit dyamant*"; li. 310 et 320: "*son dyamant*". Cito por la edición de Franklin P. Sweetser.

Por otro lado, la repetición de la sílaba "di", produce, además, un efecto rítmico que acentúa el juego de sonidos:

> Et en mengeant le dict Jean
> regarda sur les mains du dit Thomas,
> *qui avoit en ung de ses doiz le dict dyamant.*[7]
> [Y mientras comía, el mencionado Jean,
> miró las manos del mencionado Thomas,
> que tenía en uno de sus dedos el mencionado diamante]

Vemos pues, que si por un lado el principio del calambur, fundado en la confusión de dos términos absolutamente independientes que se acercan en virtud de su semejanza fónica, parece querer alertarnos hacia la naturaleza resbaladiza del lenguaje, por otro lado, lo burlesco de los ecos judiciales de los términos de referencia y las repeticiones rítmicas, manifiestan un proyecto literario sustentado en la búsqueda de las posibilidades lúdicas del lenguaje. De hecho, las *Cent Nouvelles nouvelles* están plagadas de aliteraciones y paronomasias, donde los juegos con los sonidos se combinan con otros procedimientos para añadir complejidades semánticas al simple efecto del eco.[8]

Aunque el ejemplo anterior corresponde a la literatura "cómica", donde el uso de juegos de palabras con intenciones burlescas, muchas

---

[7] Li. 219-221. Véase también li. 237-238: "*Toutesvoies, le dit Thomas vouloit toujours ravoir le dit dyamant*" (con otras repeticiones de sonidos "*tout*esvoies-*tou*jours"; "*voies-vouloir*-ravoir"; véase también li. 254-258.

[8] Como cuando al describir a la sirvienta encargada de velar por la castidad de una dama, el narrador la llama "vieja serpiente" (n. 37, li. 41-42) en donde los significados de "serpiente" y "sirvienta" ["*serpente*" y "*servante*"] se actualizan al mismo tiempo gracias al parecido de los sonidos. Véase también "*ung gentil escuier frisque, frez et friant*" (n. 78, li. 18); "*fere la folie*" (n. 68, li. 25); "*courre comme une lisse entre deux douzeines de chiens*" (n. 91, li. 56-57); "*Puisqu'elle est telle, au diable soit elle*" (n. 22, li. 92); "d'autant *et d'autel*" (n. 97, li. 6); "*muer ses moeurs*" (n. 94, li. 11); "*Ne tant ne quant*" (n. 97, li. 43-44); "*tremper son pain au pot*" (n. 96, li. 57, también n. 17, li. 137); "*Je cogneuz au temps de ma* verte et *plus* vertueuse *jeunesse*" (n. 58, li. 4); "*prinse et souprinse*" (n. 33, li. 368, también n. 46, li. 122) "*pour amer par amours*" (n. 89, li. 9); "*ne tripe ne trippette*" (n. 83, li. 43), ou enfin "*garder mon entière chasteté et ma chaste entiereté*" (n. 99, li. 743).

veces obscenas y otras simplemente festivas, es de sobra conocido,[9] lo importante es que se trata de un texto en prosa. Es claro que en los textos en verso, donde la rima y el ritmo forman parte esencial del contenido poético, el placer de maniobrar con los sonidos y los sentidos de las palabras será más visible. Lo que trataremos de resaltar aquí es que el elemento de ingenio y ligereza de los juegos de palabras, así como su uso preponderante en obras de corte humorístico, ha impedido valorar su importancia en el conjunto de la literatura medieval, incluidas las "obras serias".

Las retóricas medievales, ya sea la *Rhetorica ad Herennium*, la de Matthieu de Vendôme, o la de Geoffroi de Vinsauf, incluyen siempre la discusión de las figuras o tropos que describen todo tipo de juego de palabras, donde sobresalen especialmente la *traductio*, la *adnominatio* y la *significatio*, que aunque actualmente se consideran un poco vagas en sus definiciones, traslapándose incluso unas con otras, como lo han señalado varios críticos (véase Kokerits y Baum), para los efectos de la creación literaria medieval, parecían funcionar perfectamente. No es necesario subrayar que cualquiera que pretendiera leer y escribir estaría más o menos familiarizado con dichas figuras retóricas, que habrían formado parte de los ejercicios de su aprendizaje.

Ya Curtius ha señalado que estos juegos de palabras forman parte de la herencia que la Antigüedad clásica lega a la Edad Media. Pero lo que hay que repetir es que tales recursos no representan simplemente curiosidades literarias, ni agudezas o en el peor de los casos disfuncionalidades del lenguaje, como se ha mencionado. Para la literatura medieval, se trata del ejercicio mismo de la escritura poética. Como Roger Dragonetti lo expresa con respecto a los trovadores, frente a la literatura culta latina, los poetas en lengua vernácula "trataban [...] de conquistar un saber a través de la poesía, [...] de hacer de la nueva lengua literaria el lugar de los hallazgos más sutiles del pensamiento, a través del juego de

[9] Basten como ejemplos las célebres acrobacias verbales del *Decamerón* o de los *Cuentos de Canterbury*.

las letras y las palabras" (Dragonetti, *Le gai savoir*, 16). El propio Curtius documenta la frecuencia de estas prácticas dentro de obras tan serias como la *Divina Comedia* de Dante.

No podemos detenernos en la multiplicidad de formas que los juegos de palabras toman a lo largo de la literatura medieval, del lugar preponderante que ocupan tanto en la producción trovadoresca (véase Bec), como en la narrativa cortés (Dragonetti afirma que "el juego es una de las dimensiones fundamentales de la literatura cortés", *Le gai savoir*, 13 y 35); del *Roman de la rose* y los grandes poetas de los siglos XIII y XIV, hasta Villon; de la tradición latina del siglo IX de las *carmina figurata*[10] discutidas por Zumthor, hasta los grandes retóricos del siglo XV (también estudiados por él, en *Le masque et la lumière*), pasando por toda la poesía burlesca, del "*non-sens*", y los *fatras* y *fatrasies* que surgieron de la propia tradición trovadoresca,[11] y donde la dislocación del sentido culmina en una especie de explosión de sonidos y ritmos en la que el

[10] En los *carmina figurata*, explica Zumthor, "los procedimientos de escritura se basan en la letra misma, o al menos integran la materialidad de la letra en el contenido del mensaje". Surgidos del helenismo tardío, creados tal vez por Teócrito y retomados en latín en la época de Constantino, fueron redescubiertos por los letrados carolingios en la obra de *Porphyrius Optatianus* (350 d. C.), que dejó 21 poemas figurados entre los que se encuentran caligramas donde la extensión y la disposición de los versos dibujan la silueta de un objeto (un altar, una flauta) y los otros, construidos geométricamente —cada verso con igual número de letras— permiten distintas lecturas: una horizontal, una vertical, otra cruzada. Es este segundo modelo el que interesó a los poetas de la segunda mitad del siglo IX sobre todo a Rabano Mauro (*Langue, texte*, 25).

[11] No hay más que recordar el IV poema de Guillermo de Aquitania, "Farai un vers de dreyt nien" [Haré un poema de la pura nada / no tratará de mí, ni de otra gente, / no celebrará ni amor ni juventud / ni cosa alguna" (poema IV, estrofa primera)], donde al imponer el verso sobre la pura nada, se despoja al texto de toda temática, y lo que se dice "es el puro placer del canto", como lo señala Huchet. Otros trovadores hablarán de esta pura nada como Raimbaut d'Orange y Raimbaut de Vaqueiras (véase Huchet, *L'Amour*, 107-108). De la misma manera los poemas del sinsentido y de lo irracional (siglo XIII al XV), desembocan en ejercicios de dislocación del sentido, de ruptura del código comunicativo con fines desestabilizadores y de ruptura estética, contra el mundo excesivamente formalizado de la poesía de la época (Martínez Pérez, *Fatrasies*, 9).

significado de las palabras es lo que menos importa, como se verá, finalmente, en la farsa de *Pathelin*...

Vale la pena destacar, sin embargo, que es durante la segunda mitad de este siglo cuando medievalistas como Roger Dragonetti, Charles Huchet, Laura Kendrick, Alexandre Leupin o Howard Bloch, por no mencionar más que algunos, comenzarán a tomar en cuenta los juegos de palabras como elementos de construcción de estilo y de estructuración interna de la obra, enfocando los juegos fónicos o las ambigüedades de los significados como elementos complejos que enriquecen la interpretación del texto.

Es así como se podría leer el célebre equívoco de "*l'amer*" (como "amor", "mar" y "amargo"), que constituye el núcleo de la confesión de amor entre Tristán e Iseo durante la travesía que conduciría a Iseo a su boda con el rey Marc. Esta escena, como se comprobó recientemente,[12] debió pertenecer a la versión de Thomas del poema de *Tristán e Iseo*, pero había sido conservada únicamente en la versión alemana de Gottfried de Strassburgo (1210), quien cita el juego de palabras sobre "*l'amer*" con el término en el francés original:

> —¿Y bien, bella y dulce amiga, decidme, cuál es vuestro tormento, por qué vuestra queja?, [pregunta Tristán]
> Isolda, el halcón de amor, responde:
> —*l'amer* es mi tormento, *l'amer* me oprime el alma, es *l'amer* lo que me hace daño.
> Como ella repetía tanto *l'amer*, él se pone a pensar y examina atentamente el sentido de esa palabra. Comprende entonces que *l'amer* era amar, *l'amer* era amargo, *l'amer* era la mar. Le pareció que eran demasiados significados, de los tres omitió uno y cuestionó a Iseo sobre los otros dos. No mencionó al amor, señor de ambos, consuelo de los dos, su deseo común; habló de la mar y de lo amargo:
> —Supongo, bella Iseo —le dijo—, que la mar y lo amargo son vuestro tormento, respiráis el aroma de la mar y del viento, ambos os resultan amargos, supongo...

[12] Al publicarse en 1995 justamente el fragmento perdido de la versión de Thomas en *Romania* (Benskin, Hunt y Short, "Un nouveau", 289-319).

—No señor, no. ¿Qué decís? Ni uno ni el otro me atormentan, ni el aire ni el mar me importunan, sólo *l'amer* me hace sufrir.
Cuando Tristán comprendió la palabra y descubrió el término amor, le murmuró al oído,
—En verdad, hermosa mía, a mí me ocurre lo mismo, vos y *l'amer* son mi tormento.[13]

Cabe suponer que Gottfried von Strassburg mantiene el juego de palabras en francés porque ha captado que es a partir de éste como se desencadenará la estructura anfibológica del texto, con todas las ambigüedades y proliferación de sentidos que parece confundir a los propios personajes. En efecto, este equívoco se verá retomado de diversas maneras, sobre todo en varias de las escenas importantes del *Tristán* de Béroul,[14] como son las repetidas declaraciones de inocencia de los amantes, que culminarán en el juramento que Iseo se ve obligada a realizar ante la corte en pleno para ser exonerada de toda sospecha en cuanto a su relación con Tristán. Como se recordará, fue la propia Iseo quien decide controlar la prueba, sugiriendo el lugar y preparando cuidadosamente la escena: manda pedir a Tristán que se presente disfrazado de leproso y espere en el Mal paso —sitio especialmente pantanoso— a los asistentes. La reina no olvida ningún detalle, desde las limosnas que Tristán pudiera recibir, que

[13] Para otra interpretación de este equívoco véase Marchello-Nizia. Para esta cita me baso tanto en la traducción al francés del texto de Strassburg (en alemán) citada por Marchello-Nizia, como en la edición en español de la obra alemana, editada por Ramón Llaca y Cía (1996), pp. 239-240; el resto de las citas de *Tristan et Yseut* son traducciones mías de la edición de Payen.

[14] Las versiones de Béroul y de Thomas no han podido ser fechadas con exactitud, pero se les supone más o menos contemporáneas, del último tercio del siglo XII. Payen, al editar la versión que aquí se emplea se pregunta cuál será anterior (p. viii). Cirlot en su traducción al español afirma que el más antiguo es Thomas (p. 10), y, como los autores de "nouveau fragment" lo sitúa entre 1155 y 1170 (p. 289). Es imposible saber si la versión de Béroul incluía o no la escena de "*l'amer*", o si la conocía de Thomas, pero resulta notable que en la primera escena conservada de su texto, Iseo pronuncia frases de doble sentido donde al protestar la inocencia de su amor por Tristán, se basa, justamente, en varias acepciones de la palabra "amar". Como si Béroul retomara el equívoco de "*l'amer*" dándole un nuevo giro.

pide le sean guardadas, hasta la presencia del rey Arturo y cien de sus caballeros como campeones y garantes dispuestos a dar batalla judicial ante quien pudiera dudar de la veracidad de su juramento.

Llegado el día, Iseo encuentra a Tristán perfectamente disfrazado burlándose de los barones felones del rey Marc, y haciéndolos enfangarse de manera vergonzosa en el pantano. Para no ensuciar sus elegantes ropajes, la reina pide ayuda al leproso, quien la conduce al otro lado del vado montada a horcajadas sobre sus hombros. Y una vez ante las reliquias donde deberá jurar su inocencia, Iseo declara:

> [...] Por Dios y por san Hilario, por todo lo que hay aquí de sagrado [...] juro que no ha penetrado entre mis muslos hombre alguno, salvo el leproso que me llevó al otro lado del vado, y el rey Marc, mi esposo.
>
> (vv. 4170-4177)

El interés de este juramento, conocido como el juramento ambiguo (*le serment ambigü*),[15] reside justamente en que las mismas frases con que Iseo se exculpa ante todos de su adulterio, no hacen más que subrayarlo.[16] De hecho, la reina reitera las frases equívocas de diversas formas para concluir afirmando "He tenido al leproso entre mis piernas [...] si alguien

[15] Como Frappier lo señala, este "juramento ambiguo" es una adaptación bien lograda de un cuento popular con múltiples variantes "de Oriente, de Occidente, del Norte y del Mediodía" (G. Schoepperle, citado por Jean Frappier, "Structure", 2.ª parte, 450).

[16] Y en este contexto el hecho mismo de que Iseo jure por san Hilario resulta significativo, ya que como lo señala Jonin, se trata precisamente de un santo conocido por haberse elevado contra los juramentos, pues la lealtad y la probidad de la conciencia deberían constituir una garantía suficiente de la palabra dada. Pero si según san Hilario "el recurso a los juramentos es superfluo para quien ama la verdad y la simplicidad" (*Les personnages*, 346) el santo admite, a la vez, que ciertas circunstancias pueden legitimar el fraude verbal. En efecto san Hilario podría clasificarse entre los moralistas laxistas cuando afirma: "puede suceder que el respeto escrupuloso de la verdad sea difícil; en ciertas circunstancias la mentira se vuelve necesaria y la falsedad útil: inventamos para ocultar a un hombre de quien quiere golpearlo, para no dar un testimonio que condenaría a un inocente, para tranquilizar a un enfermo sobre su salud" (citado por Jonin, *Les personnages*, 346), frase que recuerda sospechosamente la del propio ermita Ogrin en su esfuerzo por que el rey perdone a los amantes: "para evitar la ver-

quiere alguna otra prueba, estoy dispuesta ahora y en este lugar" (vv. 4182-4184).

La respuesta de los testigos continua enfatizando esta ambigüedad: "Dios, con qué orgullo ha jurado [...] ha hecho más de lo que le pedían los felones", comentan, y en efecto, Iseo hizo más, al reconocer públicamente su relación con Tristán.

El tipo de enunciados de doble sentido que aparece aquí representa, en realidad, la culminación de una larga serie de ellos. Desde la primera escena del fragmento conservado de Béroul (el encuentro bajo el pino), la reina caracterizó su discurso por toda clase de frases de doble intención. Basta ver los versos 16 al 18 donde Iseo, sabiendo que Marc espía su entrevista con Tristán, declara su inocencia otra vez en términos polisémicos.

> El rey piensa, señor Tristán, que os he amado por locura, pero Dios es testigo de mi lealtad: que castigue mi cuerpo si algún otro gozó de mi amistad fuera de aquél que me tuvo doncella. [Es decir, el propio Tristán]

Y más adelante continúa:

> Tristán, el rey no comprende que es por él que yo os amo, [...] es a causa de él que yo os he amado [...]
>
> (vv. 57-67)

Todas aseveraciones verídicas en más de un sentido, que curiosamente basan la confusión en las diversas acepciones de la palabra "amar" (como "pasión" o como "amistad"),[17] haciendo eco de aquel primer malentendido alrededor de "l'*amer*".

---

güenza y cubrir el escándalo se puede (aunque el original dice *se debe*) mentir un poco", "*Por honte oster et malcovrir, Doit on un poi par bel mentir*" (*Tristan et Yseut*, vv. 2326-2327). Queda, por supuesto, sin resolverse si Béroul conocía todo esto.

[17] Aunque René Nelli señala que en el siglo XII existe una ambigüedad problemática del vocabulario amoroso: "Hacia 1150, Marcabru trata de distinguir '*l'amar*' (amor carnal) del 'Amor' (amor-sentimiento), pero en la misma época Jaufré Rudel asimila aún '*l'amors*' a '*l'amistat*'. El héroe del *roman de Jaufré* no sabe si siente por la dama de Monbrun deseo, respeto, amistad o agradecimiento..." (Nelli, *L'érotique*, 11).

Estos ejemplos nos introducen en lo que podríamos llamar la duplicidad del universo tristaniano —sobre todo en Béroul—, que no se limita a las dobles interpretaciones que se pueden dar a ciertas afirmaciones de los personajes, sino que invaden la estructura misma de la obra a diferentes niveles. Con ese rey Marc descrito como vacilante e incapaz de tomar decisiona, también él, de una secreta dualidad al ser mitad bestia y mitad hombre, como lo atestiguan sus orejas de caballo (de hecho March significa caballo en galés). Del mismo modo que el campeón que elige Iseo para garantizar su inocencia ante la corte no es sino el rey Arturo, cuya reputación era indisociable de ese otro célebre adulterio, el de su esposa Ginebra con Lanzarote, por lo que su aparición como garante del "juramento ambiguo" no deja de tener un cierto tinte de equivocidad.

Por otro lado, la dualidad del significado de las palabras de Iseo y de su propio comportamiento (como esposa y amante), termina, en la versión de Thomas, por desdoblar su personaje en tanto que pareja de Tristán, en otro que comparte su nombre —y su hombre— (Iseo de las blancas manos), a la vez que el propio Tristán verá desdoblarse su personaje en aquel Tristán "el enano", por cuya causa será herido fatalmente y conducido a la muerte.

De la misma manera, los efectos del filtro, que en la versión de Béroul debían durar sólo tres años, parecen a la vez tener repercusiones infinitas. La imposibilidad de descifrar claramente los alcances del filtro parecería reflejar la dificultad para discernir la actitud de Dios ante los amantes, ya que todo indicaría que los protege, pero nunca lo hace de manera positiva. Frappier habla de los milagros subjetivos[18] de ese Dios que nunca se compromete directamente ni para castigar ni para premiar a estos personajes que se saben culpables y se sienten inocentes[19] ("Structure" 2.ª parte, 451).

---

[18] "Jamais Dieu ne manifeste objectivement, clairement sa sentence en faveur des amants. Jamais Dieu n'est compromis". (Frappier, "Structure", 2.ª parte, 449).

[19] Como el mismo Frappier reconoce, si en la versión de Béroul Tristán e Iseo se creen inocentes de hecho y culpables por derecho, en la versión de Thomas se creen inocentes de hecho y por derecho ("Structure", 2.ª parte, 441).

Esta imposibilidad para interpretar de manera unívoca los hechos parecería ser el rasgo primordial de un texto construido por "verdades a medias" (Bloch, *Etymologies*, 182) que obstaculizan todo esfuerzo de interpretación, como si la construcción del texto retomara la propia perplejidad de Tristán ante la multiplicidad de significados de *l'amer*.

Howard Bloch ha analizado el problema de las múltiples interpretaciones en los propios personajes, quienes se encuentran incapacitados para juzgar los acontecimientos en pasajes clave de la obra de Béroul: cuando Marc asiste a la cita de los amantes bajo el pino en la primera escena no puede discernir lo que está sucediendo en realidad —es decir, que tanto Iseo como Tristán lo han descubierto espiándolos por lo que improvisan una pequeña escena en su honor, plagada de las frases ambiguas que ya hemos mencionado—; lo mismo sucede durante el juramento ambiguo de Iseo; y en el caso más claro, cuando los encuentra dormidos en el bosque de Morrois, el rey no logra comprender la presencia de signos simultáneos de inocencia y culpabilidad: no estaban desnudos, ni abrazados como amantes (sus bocas estaban alejadas), y los propios cuerpos separados por la espada de Tristán. No le queda más que dudar: "Dios, no sé qué hacer, si matarlos o marcharme" (vv. 1977-1978). Pero Tristán e Iseo, son a su vez, incapaces de leer correctamente las señales que Marc les ha dejado —juzgándolas como cobardía— y no dudan en considerarse perdidos.

Esta multiplicación de posibles significados se puede ver como una amplificación de lo que el equívoco de "*l'amer*" había representado en tanto que origen de la relación de los amantes. Igual que la misma palabra se repetía con diversas acepciones, desde las primeras escenas del texto vemos cómo los diferentes personajes, con el pretexto de narrar lo sucedido a quien no lo vio, relatan de nueva cuenta y varias veces la escena bajo el pino: Iseo lo narra a Brangien, Tristán a Governal, luego Iseo a Marc, que finge ignorarlo todo, como si el autor quisiera mostrarnos no solamente las diferentes maneras de relatar los mismos hechos, sino sobre todo los diferentes puntos de vista y formas de comprender que se pueden tener ante ellos (Bloch, *Etymologies*, 182-186).

Parecería así que el autor tenía en mente el programa que Marie de France había señalado para la escritura y lectura de su época: esa manera de permitir que el lector aportara el "*surplus*" o exceso —¿exuberancia?— de significación al texto, dando con ello, a cada lectura, una mayor riqueza en la interpretación. Y tal vez es en este sentido como, en muchos casos, los juegos de palabras podrían dejar de ser vistos como simples despliegues de habilidad técnica para ser entendidos como elementos estructurantes que otorgan otra dimensión a la lectura.

BIBLIOGRAFÍA

BAUM, PAUL, "Chaucer's puns", *Periodicals Modern Language Asociation*, 71, 1956, 225-246.

BEC, PIERRE, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris: Stock, 1984.

BÉROUL, *Tristán e Iseo*, introd., trad. y notas de Victoria Cirlot, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1984.

BENSKIN, MICHAEL, TONY HUNT y IAN SHORT, "Un nouveau fragment du *Tristan* de Thomas", *Romania*, 113, 1992-1995, 289-319.

BLOCH, HOWARD, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.

— "New philology and old French", *Speculum*, 65:1, 1990, 46-47.

CERQUIGLINI, BERNARD, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris: Seuil, 1989.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *La littérature européenne et le Moyen Age Latin*, 2 vols., Paris: P.U.F., 1956.

DUBUIS, ROGER, "*Les Cent Nouvelles nouvelles*" *et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

DRAGONETTI, ROGER, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris: Seuil, 1987.

— *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris: Seuil, 1982.

— *La vie de la lettre au Moyen Age*, Paris: Seuil, 1980.

FRAPPIER, JEAN, "Structure et sens du *Tristan*", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 6, 1963, 1ª parte, pp. 255-280, 2ª parte, pp. 441-454.

GODEFROY, FRÉDÉRIC, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris: F. Vieweg Libraire, 1883.

HESBOIS, LAURE, *Les jeux de langage*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.

HUCHET, JEAN-CHARLES, *L'Amour discourtois*, Toulouse: Éditions Privat, 1987.

— "Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age. Les *Lais* de Marie de France", *Poétique*, 47, 1981, 407-430.

JEAY, MADELEINE, "L'enchâssement narratif: un jeu de masques. L'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles*", en Marie Louise Ollier (ed.), *Masques et déguisements dans la littérature médievale*, Quebec: Presses de l'Université de Montréal, 1988, 193-201.

JONIN, PIERRE, *Les personnages féminins dans les romans français de "Tristan" au XIIè siècle*, Aix-en-Provence: Ophrys, 1958.

KENDRICK, LAURA, *The Game of Love*, Los Angeles: University of California Press, 1988.

KÖKERITZ, HELGE, "Rhetorical Word Play in Chaucer", *PMLA* 69 1954, pp. 937-952.

Les Cent Nouvelles nouvelles ed. de Franklin P. Sweetser, Géneve: Droz, 1966.

LEUPIN, ALEXANDRE, *Barbarolexis. Medieval Writing and Sexuality*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

MARCHELLO-NIZIA, CHRISTIANE, "Le dialogue amoureux: le masque d'une différence", en Marie Louise Ollier (ed.), *Masques et déguisements dans la littérature médievale*, Quebec: Presses de l'Université de Montréal, 1988, 223-231.

MARIE DE FRANCE, *Lais*, ed. de Karl Warnke, trad., pres. y notas de Laurence Harf-Lancner, Paris: Le Livre de Poche, 1990.

MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA (ed.), *Fatrasies, fatras y resveries*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.

MURPHY, JAMES, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1974.

NELLI, RENÉ, *L'erotique des Troubadours*. Paris: Éditions Privat, 1963.

RASSMUSSEN, JENS, *La prose narrative française du XVè siècle*, Copenhague: Ejnar Munksgaard, 1958.

Tristan et Yseut, ed. de Jean Charles Payen, Paris: Garnier Frères, 1974.

ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz*, Madrid: Cátedra, 1989.

— *Langue, texte, énigme*, Paris: Seuil, 1975.

— *Le masque et la lumière*, Paris: Seuil, 1978.

El incesto del rey Arturo y la destrucción de su reino: evolución del tema en la *Suite du Merlin*

Rosalba Lendo Fuentes
Universidad Nacional Autónoma de México

La muerte del rey Arturo y la destrucción de su reino en manos de Mordred marcan el fin de la epopeya artúrica desde el primer ciclo francés, la trilogía atribuida a Robert de Boron (1200), hasta el ciclo *Post-Vulgate* (escrito hacia 1240), pasando evidentemente por el *Lancelot-Graal* (1215-1235) o ciclo de la *Vulgate*, que es sin duda el más vasto y más importante ciclo francés del Medioevo. La evolución de este tema a través de las diferentes novelas cíclicas y, fundamentalmente, el estado de desarrollo que alcanza en la *Suite du Merlin* constituyen el objeto de nuestro estudio.

Crear, a partir de la materia legada por Chrétien de Troyes, una historia completa del universo artúrico, desde sus orígenes hasta su desaparición, y ligarla al tema del Grial, fue el ambicioso proyecto de los autores de novela artúrica francesa del siglo XIII, cuyos resultados se observan ya desde principios del siglo con la mencionada trilogía atribuida a Robert de Boron, que consta de: *L'Estoire del saint Graal*, relato de los orígenes del Grial en la época bíblica; el *Merlin*, que establece la transición entre dicha época y la de la caballería de la Mesa Redonda, institución predestinada a la búsqueda del Grial, narración de la úl-

tima parte de la trilogía, el *Perceval.* El descubrimiento por este héroe de los misterios divinos encerrados en la Santa Reliquia marca el fin de las aventuras maravillosas del universo artúrico y con ello el fin de dicho universo. Arturo y su reino serán destruidos por Mordred, sobrino del rey, en una cruel batalla en la que perderán la vida los ilustres caballeros de la Mesa Redonda.

El afán de contar esta historia en su totalidad, de completar la obra de Robert de Boron, de llenar las lagunas, de reescribir o de reinterpretar ciertos temas fundamentales (como la búsqueda del Grial o la muerte de Arturo), dio lugar a la elaboración del *Lancelot-Graal,* formado en un principio por el *Lancelot en prose,* la *Queste del saint Graal* y la *Mort le Roi Artu,* conjunto al que posteriormente se añadieron, con el fin de completarlo, la *Estoire del saint Graal* y el *Merlin,* de Robert de Boron, así como una continuación de esta última novela, denominada, *Suite-Vulgate* y compuesta con el objeto de llenar la laguna temporal que separaba la elección de Arturo (fin del *Merlin*) del inicio del *Lancelot en prose*, es decir, de la época gloriosa de su reinado.

Considerada, sin embargo, incompleta, la *Suite-Vulgate* fue reescrita dando como resultado la novela denominada *Suite du Merlin,* que parece haber formado parte del ciclo *Post-Vulgate* del cual sólo se conservan fragmentos. A diferencia de la *Suite-Vulgate,* que se presenta como una larga crónica dedicada esencialmente al relato de las interminables campañas militares del joven rey contra sus vasallos rebeldes, la *Suite du Merlin* fue realmente concebida como una novela cíclica, es decir, destinada a preparar los grandes acontecimientos relatados en las novelas que le seguían, la *Queste* y la *Mort Artu,* y que eran ya conocidas por el público. Anunciar dichos acontecimientos, explicar sus causas, sus orígenes, fue la gran tarea del autor de la *Suite du Merlin.* Así, el texto narra los sucesos que tienen lugar durante los primeros años del reinado artúrico y que decidirán su destino. Uno de ellos es la concepción del hijo de Arturo, Mordred, fruto de un incesto y futuro responsable de la ruina de Logres. Este tema, que había sido vagamente esbozado en el *Lancelot-Graal,* será aquí, por primera vez, ampliamente desarrollado.

Situado al inicio de la novela, el episodio del incesto involuntario de Arturo con su hermana, la reina de Orcania, representa un papel determinante en la estructura del relato y le confiere, desde el principio, un tono particularmente trágico. En efecto, el lector se entera desde las primeras páginas de las consecuencias de la concepción incestuosa de Mordred: la muerte de Arturo y la destrucción de su reino. A partir de las indicaciones del *Lancelot en prose*, la *Mort Artu* y la *Suite-Vulgate*, el autor de la *Suite du Merlin* desarrolla el motivo del incesto que, a diferencia de estas novelas, se convierte aquí en la causa principal de la ruina de Logres.

La *Historia regum britanniae* (1138) de Geoffrey de Monmouth y su adaptación francesa realizada por Wace (1155), fuentes esenciales de la novela artúrica, presentan ya la traición de Mordred como la causa de la destrucción del reino. Sin embargo, en dichos textos no se habla todavía de incesto. Mordred es aquí el sobrino de Arturo y nada parece justificar el cambio brusco de la Fortuna del que el rey será víctima, justo cuando se encuentra en el apogeo de la gloria. La versión que ofrece el *Perceval* atribuido a Robert de Boron se inspira en dichos textos. En esta novela edificante que busca idealizar la imagen del universo artúrico, el rey es igualmente presentado como una víctima inocente de la perfidia de Mordred, su sobrino.

No es sino en la última parte del *Lancelot en prose* donde se menciona por primera vez el incesto del rey. Se trata del episodio en el que un ermitaño revela a Mordred que es hijo de Arturo, anunciándole también que será el futuro responsable de la muerte de su padre:

> [...] tu feras encore plus de mal que touz les homes del monde, car par toi sera mise a destruction la grant hautesce de la Table Reonde et par toi morra li plus preudome que je sache, qui tes peres est. Et tu morras de sa main et ainsi morra li peres par le fil et li filz par le pere. Et lors tornera a neant touz tes parentez qui or est li souverains del monde: si te puez moult haïr, quant tant prodomes morront par tes oevres.[1]
>
> (*Lancelot en prose*, t. V, cap. XCVI, § 23)

[1] "Provocarás más daño que ningún otro hombre en esta tierra, pues serás el causante de la destrucción de la Mesa Redonda y matarás al hombre más honesto que conoz-

En este mismo pasaje se hace también alusión a un sueño que el rey tuvo el día que Mordred fue concebido. Arturo vio entonces un dragón que salía de su vientre, destruía su reino y luego lo mataba también a él. Dicho animal representa a Mordred, revela el ermitaño al caballero:

> Et la nuit qu'i t'engendra li fu avis a son songe que de lui issoit uns serpenz qui li ardoit toute sa terre et li occioit touz ses homes. Et quant il avoit son peuple ocis et sa terre gastee, si li couroit sus et le voloit devourer, mais il se deffendoit si qu'il occioit le serpent, et neporquant si fort ert envenimé que il l'an couvenoit a morir [...]. Et sez tu qui le serpent est que tes peres vit en son songe? Ce es tu vraiement, que tu es hom sanz pitié et sanz debonnaireté.[2]
>
> (*Lancelot en prose*, t. V, cap. XCVI, §§ 24-25)

En el discurso del ermitaño la culpa del terrible pecado cometido por el padre recae en el hijo. En efecto, Arturo no sólo es presentado como inocente, sino también, al igual que en la *Historia* y el *Perceval*, como víctima de la perfidia de Mordred, perfidia que podría explicarse por su condición misma de hijo incestuoso, que lo convierte en un ser vil por naturaleza (Gouttebroze, "La conception de Mordred", 113-131): fue verdaderamente un diablo que se dedicó a hacer el mal, precisa el autor del *Lancelot en prose* al describir al personaje (t. II, cap. LXIX, § 7).

Furioso por las revelaciones del ermitaño, que considera falsas, Mordred decide matarlo. Sin embargo, el terrible secreto es descubierto por Lanzarote en una carta escrita por el religioso. Lanzarote desearía

co, que es tu propio padre. Y morirás en sus manos y, así, el hijo matará al padre y el padre al hijo. Y entonces todo tu linaje, que ahora es señor de esta tierra, será aniquilado. Deberías odiarte, pues causarás la muerte de muchos nobles hombres". Las traducciones son mías.

[2] "Y la noche en que te engendró, le pareció ver, en un sueño, que de su cuerpo salía un dragón que quemaba su tierra y mataba a todos sus hombres. Y después de haber matado a su pueblo y destruido su reino, corría hacia él para devorarlo, pero el rey se defendía con valor y mataba al dragón. Sin embargo, quedaba herido de muerte [...]. ¿Y sabes quién es ese dragón que vio tu padre en su sueño? Eres tú, hombre sin piedad ni bondad".

matar a Mordred para evitar la catástrofe anunciada, pero no lo hace para no provocar un conflicto con los hermanos de éste, sus queridos y fieles compañeros de la Mesa Redonda (*Lancelot en prose* t. V, cap. C, § 33). Sin embargo, le confía el secreto a la reina (sin mencionar el incesto por respeto a ésta), quien, escéptica, decide no revelárselo al rey.

Nada podrá entonces impedir que se cumpla la profecía en la *Mort Artu*, donde Arturo, al descubrir que en su ausencia Mordred se ha apoderado de su reino, reconoce en él al dragón que vio en su sueño:

> Ha! Mordret, or me fez tu connoistre que tu ies li serpenz que ge vi jadis eissir de mon ventre, qui ma terre ardoit et se prenoit a moi. Mes onques peres ne fist autretant de fill conme ge ferai de toi, car ge t'ocirrai a mes deus meins.[3]
>
> (*Mort Artu*, 211)

Según el texto, el rey conocía la existencia de este hijo que causaría su pérdida. Sin embargo, las circunstancias de la concepción incestuosa de Mordred permanecen envueltas en el más profundo misterio, tanto en el *Lancelot en prose* como en la *Mort Artu*, donde la introducción del motivo parece tener como único objetivo reforzar el carácter trágico de la catástrofe final (Frappier, *Etude sur la "Mort Artu"*, 34). Se ignora, pues, el grado de responsabilidad del rey en el incesto cometido, ya que los autores no quisieron dar ningún detalle sobre el tema, quizá debido a la gravedad de éste o para no manchar la imagen de Arturo.

Si en la *Mort Artu*, el pecado del rey en sí mismo no es interpretado como la causa principal de la ruina del reino, ya que otros motivos están más estrechamente vinculados a dicha tragedia (el adulterio entre Lanzarote y Ginebra, la desmesura de Gauvain y la deslealtad de Mordred), podemos percibir, de cualquier manera, como una vaga sugerencia, en el fruto mismo del incesto, Mordred, que un acto de esta naturaleza y, sobre todo, un incesto en el ámbito de la realeza sólo puede

[3] "¡Ha! Mordred, ahora sé que sois el dragón que en otros tiempos vi salir de mi vientre, aquel que destruía mi tierra y que luego me atacaba. Pero nunca padre hizo lo que yo haré con vos, pues os mataré con mis propias manos".

generar la dislocación y la ruina de una sociedad. Por otra parte, el asesinato de Mordred por la mano de Arturo, aunque justificado, es un pecado tan condenable como el incesto mismo. Si la obsesión del rey de matar a su hijo responde, antes que nada, al deseo de vengar una terrible traición, el hecho de eliminar al odioso fruto de su pecado es también, en cierta medida, una forma de borrar la falta cometida. El comportamiento del rey atestigua claramente la imagen, algo deteriorada, que el autor de la *Mort Artu* nos ofrece del personaje.

Inspirándose en el *Lancelot en prose* y en la *Mort Artu*, los autores de *l'Estoire del saint Graal* y la *Suite-Vulgate*, incorporadas tardíamente al ciclo *Lancelot-Graal*, retoman el motivo de la concepción incestuosa de Mordred. En un breve pasaje de la *Estoire* se relata que, poco antes de su coronación, Arturo tuvo relaciones con la reina de Orcania, ignorando que era su hermana:

> Et saciés que tout cil qui conurent Mordred quidierent bien qu'il eust este fiex al roy Loth d'Orcanie, mais non estoit, ains fu fiex al roy Artu, et l'engendra une nuit a sa seror. Mais quand il sot que c'estoit sa seror si en fu moult dolans, et ce fu devant ce que li rois Artus fust couronés.[4]
>
> (*Estoire del saint Graal*, 280-281)

Introducido en la *Suite-Vulgate*, entre los interminables relatos de las campañas militares de Arturo, tema principal de esta novela, el episodio de la concepción de Mordred no es más que brevemente evocado. Al hablar de dicho personaje, el autor cuenta que tras la muerte de Uterpendragón, cuando los barones del reino se reunieron para elegir a un nuevo rey, Arturo, quien era apenas un escudero, conoció a la reina de Orcania. Cegado por el deseo y sin saber que se trataba de su propia hermana, aprovechó una noche la ausencia del rey Loth para introdu-

[4] "Sabed que todos los que conocieron a Mordred creían que era hijo del rey Loth de Orcania, pero no lo era, pues era en realidad hijo del rey Arturo, quien lo había engendrado una noche en su hermana. Pero cuando supo que se trataba de su propia hermana, tuvo un gran dolor. Y esto sucedió antes de que Arturo fuera coronado".

cirse en el lecho de la dama, quien lo tomó por su esposo *(L'Estoire de Merlin*, 128-129).

En cuanto al sueño premonitorio del dragón que Arturo tuvo después del incesto, según el *Lancelot en prose* y la *Mort Artu*, la *Suite-Vulgate* no hace ninguna alusión. La traición de Mordred es de cualquier manera anunciada pero a través de otra imagen, la del dragón del estandarte de Arturo:

> [...] li dragons avoit moult grant senefiance en soi, car ensi se senefioit li rois Artus et sa poissanche. Et la flambe qu'il jetoit par mi la goule hors sefefioit la grant martire de gent et la grant ochision qui fu faite al tans le roy Artu. Et la keue qui estoit toute tortice senefie la grant traison de sa gent par qui il fu puis trais qui se revelerent contre lui par Mordret son fils qu'il engendra en sa seror.[5]
>
> *(Estoire de Merlin*, 264-265)

La tragedia es nuevamente vaticinada en el episodio que relata la reconciliación entre Arturo y sus barones rebeldes en Salesbières. Aquí es Merlín quien anuncia al rey que no volverá a ver una concentración de caballeros tan grande en esta llanura hasta el día en que:

> [...] li fils ochira le pere et li peres le fil et ce sera en ceste misme place et a celui jor demoura la terre de la Grant Bretaigne sans signors et sans hoir.[6]
>
> *(Estoire de Merlin*, 385)

Dicha predicción, incomprensible para el rey, aporta los antecedentes del pasaje de la *Mort Artu* en el que Arturo, al llegar a Salesbières, donde

---

[5] "[...] el dragón tenía un gran significado, pues representaba al rey Arturo y su poder. Y la flama que lanzaba por el hocico significaba la gran matanza que tuvo lugar en la época del rey Arturo. Y la cola del dragón, que estaba completamente torcida, significaba la gran traición de los hombres del rey, quienes se revelaron contra él, influenciados por Mordred, el hijo que Arturo había engendrado en su hermana".

[6] "[...] el hijo mate al padre y el padre al hijo en este mismo lugar; y ese día la Gran Bretaña se quedará sin señor y sin heredero".

tendrá lugar la batalla contra Mordred, descubre la inscripción profética realizada tiempo atrás por Merlín:

> Et cil regarde les letres qui disoient: "En ceste plaingne doit estre la bataille mortel par quoi li roiaumes de Logres remeindra orfelins".[7]
>
> (*Mort Artu*, 228)

Aunque el nacimiento incestuoso de Mordred, con todos los rasgos negativos que una transgresión de esta naturaleza pueda implicar, sea un factor determinante en la ruina de una sociedad ya dividida por luchas intestinas, los autores del ciclo *Lancelot-Graal* trataron el tema con cierta prudencia. Notamos, por una parte, que las circunstancias del incesto son apenas evocadas, en la *Estoire* y la *Suite-Vulgate*, y, por otra parte, que es Mordred quien es culpado, particularmente en el *Lancelot en prose*, por el pecado cometido por su padre. Marcado por esta abominable falta, Mordred es, por naturaleza, un ser destinado al mal. Si la voluntad de declarar inocente a Arturo, transfiriendo en su hijo toda la responsabilidad, es ya menos notoria en la *Mort Artu*, dicha novela se abstiene, de cualquier forma, de condenar explícitamente al rey.

Muy diferente es la visión que el autor de la *Suite du Merlin* ofrece del incesto de Arturo. Respondiendo perfectamente a las preocupaciones morales puestas de manifiesto en esta novela, el motivo del incesto es ampliamente desarrollado y recibe una nueva interpretación. En efecto, más que el amor adúltero entre Lanzarote y Ginebra, con sus trágicas consecuencias, el pecado del rey es aquí la causa fundamental de la destrucción del reino.

Con el fin de acentuar la gravedad de la falta y de dar desde el comienzo una orientación trágica a su relato, el autor ha situado el episodio de la concepción de Mordred al principio de la novela, es decir, al inicio del reinado de Arturo, a diferencia de la *Estoire* y la *Suite-Vulgate*,

---

[7] "Y mira las letras que decían: «En esta llanura se llevará a cabo la batalla mortal que dejará huérfano al reino de Logres»".

que lo ubicaban en la época en la que Arturo no era aún rey. Durante su primera asamblea en Carduel, Arturo conoce a la reina de Orcania y engendra a Mordred. De acuerdo con las indicaciones del *Lancelot en prose* y de la *Mort Artu*, el autor de la *Suite du Merlin* cuenta detalladamente el inquietante sueño del dragón que Arturo tuvo después del incesto:

> [...] se li fu avis que d'autre part revenoit avolant uns grans dragons et moult grant plenté de griffons avolant, et aloient parmi le roiaume de Logres [...]. Et partout la ou il aloient argoient canque il encontroient [...] li serpens ochioit et metoit a mort tous chiaus qui avoec le roi estoient. Et quant il avoit chou fait, il couroit sus au roi trop vilainnement. Et lors commenchoit d'aus deus la bataille trop dure et trop felenesse, si avenoit que li rois tuoit le serpent, mais il remanoit trop durement navrés, si que a morir l'en convenoit.[8]
>
> (*Suite du Merlin*, § 3)

Arturo conocerá muy pronto el significado de esta terrible visión: el dragón, le anuncia Merlín, representa al futuro caballero que lo destruirá:

> Sachiés que vous tornerés a dolour et a essil par un chevalier qui est engenrés, mais il n'est encore pas nés. Et tous chis roiaumes en sera destruis.[9]
>
> (*Suite du Merlin*, § 15, ll., 9-11)

Su muerte y la ruina de Logres, le revela igualmente el profeta, serán el castigo divino del pecado que involuntariamente cometió con la reina de Orcania, quien es su propia hermana:

> [...] tu ies dyables et anemis Jhesucrist et le plus desloial chevalier de ceste contree, car tu ies rois sacrés et en cele houneur et en cele dignité

[8] "[...] le pareció ver a un enorme dragón que venía volando, acompañado de muchos grifos, y volaban sobre el reino de Logres [...] Y quemaban todo lo que encontraban en su camino [...] el dragón mataba a todos los hombres que estaban con el rey y después corría hacia el rey. Entonces comenzaba la terrible lucha; el rey mataba al dragón, pero quedaba herido de muerte".

[9] "Sabed que un caballero que ha sido engendrado, pero que todavía no nace, causará vuestra destrucción y la del reino".

> ou la grasce Jhesucrist seurement t'avoit mis, non par autre. Artus, tu as fait si tres grant desloiauté que tu as geu carnelement a ta serour germainne [...] si as engenré un fil qui iert teuls coume Diex set bien, car par lui verra moult de grant mal en terre.[10]
>
> (*Suite du Merlin*, § 11, ll., 8-16)

Así, desde el inicio de su reinado, Arturo conoce ya el trágico destino que le aguarda y que Merlín no cesará de recordarle. Lleva, desde el principio, la pesada carga de un pecado imborrable, cuyas funestas consecuencias golpearán irremediablemente al reino de Logres. Desesperado, el rey quisiera evitar la catástrofe, eliminando desde su nacimiento al que la provocará, pero ignora su identidad, pues el profeta ha tenido el cuidado de ocultarle que el futuro responsable de su muerte será el hijo concebido en la esposa de Loth. Con el fin de lograr su objetivo, Arturo planea matar a todos los recién nacidos del reino poniéndolos en una nave sin control para que perezcan ahogados. Sin embargo, Merlín le hace saber que los niños no morirán y que nada podrá impedir que se cumpla la voluntad divina.

A diferencia del ciclo *Lancelot-Graal*, el pecado del rey Arturo está aquí situado en el centro de la reflexión del autor sobre el drama del universo artúrico. Otros ejemplos atestiguan la severa condena del pecado sexual. Uno de los más notables es el trágico fin de Merlín, consecuencia de su concupiscencia. Pero el autor denuncia igualmente la lujuria de Morgana o la relación en la que Gauvain y Arcade pierden la virginidad, cometiendo así un *pechié grant et orrible* (*Suite du Merlin*, § 458, ll., 31).

El amor adúltero del rey se convierte aquí en incesto. Nos encontramos pues muy lejos del espíritu cortés que caracteriza al *Lancelot en*

---

[10] "[...] eres diablo y enemigo de Jesucristo y el más desleal caballero de esta tierra, pues eres rey, y este honor y esta gracia te han sido otorgados por Dios, y por nadie más. Arturo, has cometido tan gran deslealtad, pues has tenido relaciones con tu propia hermana [...] y has engendrado a un hijo que, Dios sabe bien, causará mucho daño en la Tierra".

prose y que se ve exaltado a través de la figura de Lanzarote, amante de la reina Ginebra. Después de la *Queste del saint Graal*, donde predomina el espíritu cristiano y donde Lanzarote es condenado por su amor culpable que le impide acercarse a Dios y conquistar el Santo Grial, la "fin'amor" se convierte en lujuria. Frente al rigor del espíritu moral y cristiano, teñido de un profundo fatalismo, que se manifiesta en la *Suite du Merlin*, el ideal cortés, así como muchos de los valores exaltados anteriormente a través de la caballería artúrica, no son ya más que una utopía. Las pasiones humanas y los vicios de esta sociedad, denunciados ya en la *Queste* y la *Mort Artu*, y cuya consecuencia es la destrucción de dicha sociedad, cristalizan, en la *Suite du Merlin*, en la figura del rey.

Atormentado, desde el descubrimiento de su abominable pecado, por el temor del irremediable destino al que ha condenado a su reino, Arturo percibe detrás de cada funesto acontecimiento la venganza divina. Así, al enterarse de que el ataque del ejército de Loth es inminente, exclama desolado:

> Ha! Diex, tant a chi grant pestilence! Ceste painne m'envoiiés vous pour mon pechié. Ore cuide que li preudomme comparront chou que je me sui meffais viers vous.[11]
>
> (*Suite du Merlin*, § 147, ll., 16-19)

Las múltiples predicciones de Merlín sobre el triste fin del reino artúrico confieren al relato una atmósfera de fatalidad y acentúan, al mismo tiempo, la culpabilidad del rey, culpabilidad, no obstante, relativa, dada la ignorancia de Arturo respecto a su parentesco con la reina de Orcania. Un pecado de esta naturaleza no puede condenar a un hombre, según la concepción de Abelardo sobre el pecado. Sin embargo, para el autor de la *Suite du Merlin*, severo moralista, más próximo, como Fanni Bogdanow lo señala ("La chute du royaume d'Arthur", 512-513), del pensamiento de San Bernardo (según el cual no existe pecado de indife-

---

[11] "¡Ha! Dios, qué gran dolor es éste. Sé que me habéis enviado esta gran pena por el pecado que cometí. Creo que los nobles hombres sufrirán por mi causa, por haberos ofendido".

rencia o ignorancia), la falta de Arturo, aunque involuntaria, sólo podía provocar la cólera divina.

Culpable e inocente a la vez, el rey aparece como un héroe trágico. Ciertamente, Arturo cometió un pecado de adulterio al tener relaciones con la esposa de Loth, pero la ironía de las cosas convirtió el adulterio en incesto. El tema del incesto se encuentra así estrechamente ligado al de la *mescheance* (mala fortuna), dominante en la *Suite du Merlin*. Arturo es víctima de la *mescheance* que lo hará responsable de una falta que no fue, de ninguna manera, premeditada. Así, el mundo es percibido por los personajes como injusto, cuando la *mescheance* se ensaña y castiga sobre todo a los hombres virtuosos (condición esencial de un héroe trágico), cuya desgracia es inmerecida o desproporcionada en relación con la falta cometida, tal como lo expresa Merlín al dirigirse a Pellinor, que se encuentra desolado por la muerte de una doncella a quien se rehusó a socorrer para no interrumpir su búsqueda de la doncella cazadora:

> Certes, sire, c'est damages que vous estes si mescheans en auchunes choses, car, se Dieu me consaut, je ne sai en tout l'ostel le roi si preudome coume vous estes [...] Mais certes je ne di mie que che soit par vos oevres que vous soiiés si mescheans, ains le voit on tout dis par coustume que Nostre Sires envoie plus tost as preudommes et as vassaus corous et anuis en cest monde qu'il ne fait as mauvais.[12]
>
> (*Suite du Merlin*, § 306, ll., 27-35)

Sin embargo, por más inmerecida que la desgracia pueda parecer, siempre hay un principio de justicia divina, incomprensible para los personajes, que prevalece y se esconde detrás de la *mescheance*. Son los errores humanos los que hacen que ésta se vuelva pertinente. Así, Pellinor,

[12] "Ciertamente, señor, es una pena que seáis tan desafortunado en algunas cosas, pues Dios sabe que no hay en la corte del rey Arturo un hombre tan noble como vos [...] Pero en verdad os digo que vuestras obras no son la causa de vuestra mala fortuna, pues sabemos que Nuestro Señor acostumbra enviar más penas y sufrimientos a sus vasallos que a sus enemigos".

hombre honesto que, en un momento de descuido, de *mauvasité et negligence*, faltó a uno de los deberes esenciales de todo caballero, socorrer a una doncella (condenándola sin querer a morir), será reconocido culpable ante los ojos de Dios y pagará más tarde con su vida este error. La *mescheance* hace que la doncella sea la propia hija de Pellinor y que la falta se vuelva aún más grave. El reconocimiento del pecado, tanto por parte de Arturo, como lo hemos señalado, como por parte de Pellinor, quien, al descubrir a la doncella muerta, confiesa arrepentido: "[...] je connois tout apertement que ceste chose est avenue par mon pechiet"[13] (*Suite du Merlin*, § 303, ll., 16-17), contribuye a acentuar el carácter trágico de los personajes, culpables de actos cometidos involuntariamente.

Es así como el autor de la *Suite du Merlin* va a ligar el motivo del incesto al de la *mescheance*, que preside todos los terribles acontecimientos que marcarán la historia artúrica y que se justifica debido a la insuficiencia de los valores sobre los cuales dicha sociedad está fundada. El desequilibrio, la dislocación moral, las deficiencias que la llevarán a la ruina, cristalizan aquí en la figura del rey, personaje central del relato. La falta de Arturo, quien, como representante de esta sociedad, tenía que ser modelo de perfección absoluta, justifica plenamente la tragedia final. Como la ruina del género humano, la del universo artúrico es la consecuencia de este pecado original a través del cual se ponen de manifiesto las preocupaciones morales del autor, su concepción pesimista del destino de una sociedad que, a imagen de la humanidad, será enteramente afectada por esta irremediable falta.

El desarrollo del tema del incesto de Arturo en la *Suite du Merlin* es un claro ejemplo de uno de los principios fundamentales de escritura de novela artúrica: reescribir, continuar y completar la obra de los predecesores. Fue esta práctica de la continuación lo que dio lugar a las diversas reescrituras de la historia artúrica. La *Suite du Merlin* es un claro ejemplo de esta búsqueda incesante de forma y sentido de una literatura en continuo devenir, de una materia cuyo carácter inagotable y siempre

[13] "[...] sé claramente que esto es consecuencia de mi pecado".

abierto al desarrollo y a la reinterpretación, se manifiesta a través de las diferentes novelas cíclicas.

BIBLIOGRAFÍA

BLOCH, HOWARD, R., "The Death of King Arthur and the Waning of the Feudal Age", *Orbis Litteratum*, 4, 1974, 291-305.

BOGDANOW, FANNI, "La chute du royaume d'Arthur : évolution du thème", *Romania*, 107, 1986, 504-519.

BRUCE, J. DOUGLAS, "The Development of the Mort Arthur Theme in Mediaeval Romance", *Romanic Review*, 4, 1913, 403-471.

— "Mordred's Incestuous Birth", *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris-New York: 1927, 197-208.

DUBOST, FRANCIS, "Fin de partie : les dénouements dans la *Mort le Roi Artu*", en Jean Dufournet (ed.), *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Paris: Champion, 1994, 85-111.

FRAPPIER, JEAN, *Etude sur la "Mort le Roi Arthur", roman du XIIIe siècle*, Paris: Droz, Genève, 1972. [1.ª ed. 1936].

GEOFFREY DE MONMOUTH, *Historia regum britanniae*, ed. de Edmond Faral, en *La légende arthurienne. Etude et documentation*, t. III, Paris: Champion, 1927.

GOUTTEBROZE, JEAN-GUY, "La conception de Mordred dans le Lancelot propre et dans la *Mort le Roi Artu*. Tradition et originalité", en Jean Dufournet (ed.), *La "Mort du roi Arthur" ou le crépuscule de la chevalerie*, Paris: Champion, 1994, 113-131.

LAMART, JEAN, "Les idées morales dans la *Mort le Roi Artu*", en *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 2, 1967, 49-60.

Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle, 9 vols., ed. de Alexandre Micha, Paris-Genève: Droz, 1978-1983.

La Mort le Roi Artu. Roman du XIIIe siècle, ed. de Jean Frappier, Paris-Genève: Droz, 1936; 1964. [1.ª ed. 1936].

La Queste del Saint Graal, ed. de Albert Pauphilet, Paris: Champion, 1984; [1.ª ed. 1923].

La suite du roman de Merlin, 2 vols., ed. Gilles Roussineau, Genève: Droz, 1996.

MORRIS, ROSEMARY, *The Character of King Arthur in Medieval Literature*, Cambridge, Totowa, N. J.: Brewer-Rowman & Littlefield, 1982 (Arthurian Studies, iv).

ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, ed. de William A. Nitze, Paris: Champion, 1927.

— *Merlin. Roman en prose du XIIIe siècle*, ed. de Alexandre Micha, Paris-Genève: Droz, 1980.

The Vulgate Version of the Arthurian Romances edited from Manuscripts in the British Museum, 8 vols., ed. de Oskar Sommer: Carnegie Institute of Washington, 1909-1913, t. I *L'Estoire del saint Graal*, t. II *L'Estoire de Merlin*.

WALTER, PHILIPPE, "La fin du monde arthurien", en Claude Thomasset y Michel Zink (eds.), *Apogée et Déclin*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993 (Cultures et Civilisations Médiévales, VIII), 155-168.

Los *gūl* y los *ŷinn* en tres tratados árabes del género *adab*

Montserrat Rabadán Carrascosa
El Colegio de México

Buena parte de los ritos, creencias y supersticiones existentes entre las primeras civilizaciones de Mesopotamia hace miles de años continúan perviviendo entre los pueblos semitas de hoy en día. Por ejemplo, dentro de la tradición árabo-islámica es común la creencia en seres sobrenaturales y maravillosos como los *ŷinn* (genios) y los *gūl* (ogros).[1]

Los árabes preislámicos ya creían en la existencia de estos seres y solían asociarlos con las fuerzas adversas e incontrolables de la naturaleza (Macdonald-Massé, "*Djinn*", 560). Se les vinculaba con las bestias salvajes, pues se pensaba que podían adoptar cualquier forma animal: lobo, león, camello, gato, etc. Pero también con árboles y rocas, ya que prácticamente poseían la capacidad de transformarse en todo aquello que se les antojara, ya fuera objeto, animal, o persona (Rabadán, "Entre lo real", 127).

[1] Para más información sobre el origen de las creencias en estos seres así como su evolución a lo largo de la historia de los pueblos semitas, véase: W. R. Smith, *The Religion*. Otras obras de interés en las que se puede observar la relación de estos seres sobrenaturales con antiguos dioses sumerios, babilonios, asirios, fenicios, etc, son: Thompson, *Devils*; Ringgren, *Religions*; Kramer, "Mythology", etc. Consúltese también:

Los habitantes de la Arabia preislámica pensaban que los *ŷinn* y los *gūl* habitaban todo tipo de ruinas, desiertos y parajes solitarios. Transitar por cualquiera de estos lugares inspiraba verdadero terror entre los beduinos preislámicos. Así fue como empezaron a ofrecer sacrificios con la finalidad de ganarse el favor y la protección de tan temidos seres. Estas prácticas tan próximas a la adoración de otras divinidades hizo que genios y ogros llegaran a alcanzar la posición de semidioses (Smith, *The Religion*, 84-139 y Rabadán, "Entre lo real", 127).

Con la llegada del Islam muchas de las creencias y prácticas preislámicas fueron asimiladas, mientras que otras fueron rechazas y prohibidas. Concretamente, la creencia en los *ŷinn* logró sobrevivir y reforzarse, aunque experimentó ciertos cambios para armonizar con la naciente religión y evitar cualquier relación o confusión con prácticas paganas o idólatras.[2]

El Corán cita en numerosas ocasiones a los *ŷinn*, además, se les dedica la *azora* LXXII, llamada precisamente "*al-ŷinn*". Según el libro sagrado, los *ŷinn* fueron creados del fuego antes que Adán (El Corán, XV, 26, 27).[3] Según las definiciones que se presentan en el Corán, es difícil establecer diferencias claras entre los *ŷinn* e Iblis (demonio); ya que en ocasiones se relaciona a éste con los *ŷinn* y en otras con los ángeles.[4] No es extraño, pues, que tanto entre los eruditos como en las mismas creencias populares, exista una gran confusión en el momento de diferenciar y describir las características de los diferentes seres sobrenaturales y maravillosos: demonios, genios, ogros, duendes, etcétera.

En cuanto al *gūl*, a pesar de no aparecer citado en el Corán, su creencia ha logrado sobrevivir en la tradición oral así como en las supersticio-

---

Macdonald-Massé, "*Djinn*"; Macdonald-Pellat, "*Ghūl*". En cuanto a la presencia de estos seres en la literatura de tradición oral, véase: Rabadán, *La jrefiyye*, 65-83, y "Entre lo real".

[2] Por ejemplo se prohibió realizar cualquier tipo de sacrificio en honor a estos seres (Rabadán, "Entre lo real", 128).

[3] Todas las citas están tomadas de *El Sagrado Corán*, traducción de Julio Cortés.

[4] Consúltese al respecto la *aleya* XVIII, 50, y la II, 34.

nes e imaginario populares. Por esta razón, el *gūl* debe considerarse dentro de la categoría de lo maravilloso más que dentro de la categoría de lo sobrenatural. Por otra parte, es poco común que se confiese o apoye abiertamente la teoría de su existencia real.

A través de este trabajo, dirigido principalmente al lector de ámbitos distintos del arabismo, se presenta, de forma bastante general, a tres grandes autores árabes del género *adab*: al-Ŷāḥiẓ, al-Qazwīnī y ad-Damīrī. Por otra parte, se establece una relación, en la que se destacan las semejanzas y diferencias más notables, entre los tratados zoológicos del género *adab* y los famosos bestiarios occidentales de la Edad Media. Finalmente, se presenta, a grandes rasgos, la imagen que dichos autores ofrecen de los *ŷinn* y los *gūl* a través de sus tratados, así como la imagen de los mismos a través de la literatura de tradición oral.

LA PROSA O LITERATURA DE *ADAB*

En el siglo IX, época del Imperio Abasí, se desarrolla lo que se conoce con el nombre de prosa o literatura de *adab*. Ésta posee un carácter enciclopédico y su principal finalidad es la de instruir al lector sobre los temas y campos más variados, de forma amena y divertida. Se incluyen, además, disciplinas como literatura, ética, retórica, poética, filosofía, teología, historia de las culturas y costumbres, zoología, botánica, etc. Obviamente, esta finalidad tan ambiciosa conlleva a un tratamiento superficial de los temas, por lo que la literatura de *adab* tiene un carácter más instructivo y divulgativo que científico (Gabrieli, "*Adab*").

La prosa de *adab* alcanza en poco tiempo una exquisita madurez y genialidad, llegando a constituirse en un género literario que marcará enormemente la prosa árabe en general. En ella se pueden reconocer tradiciones culturales como la hindú, la griega y sobre todo la persa (Miquel, *La géographie*, I, 36). Sin duda, uno de los mayores y eminentes representantes del género *adab* es al-Ŷāḥiẓ.

Abū ʹUṯmān al-Ŷāḥiẓ[5] nació en Basora en el 775/160, en el seno de una familia muy humilde,[6] los Banū Kināna. Su sobrenombre, al-Ŷāḥiẓ ("el de los ojos saltones"), se debe a una malformación de los ojos conocida con el nombre de exoftalmía, misma que lo convirtió en objeto y protagonista de numerosas burlas, chistes y anécdotas. Su infancia transcurrió en Basora, desde muy niño mostró una gran curiosidad e inquietud por conocer todo lo que le rodeaba, así como un carácter enérgico e independiente que se acabaría acentuando con el paso de los años.[7] Incansable y ávido lector, al-Ŷāḥiẓ buscaba todas aquellas reuniones en donde se discutieran temas teológicos, filológicos, poéticos (Pellat, "al-Djāḥiẓ", 395; Asín, "El 'Libro'", 32-33), etc. El ansia de conocimiento y su inteligencia lo llevaron pronto a los círculos de la Muʹtazila.[8]

Sin duda, la intensa actividad cultural de su ciudad natal, en donde estudió con los mejores maestros de la época, contribuyó a la sólida formación de al-Ŷāḥiẓ, sin embargo, la gran riqueza y ebullición intelectual presentes en la capital del reino Abasí, Bagdad —en donde pasó la mayor parte de su vida— influyeron de sobremanera en la formación de su espíritu realista y racionalista (Pellat, "al-Djāḥiẓ", 395; Munʹim, *A, U. Al-Ŷāḥiẓ*, 58; Wiet, *Introduction*, 106; Souami, *Jâhiẓ*, 22).

Al parecer desempeñó varios cargos en la corte de Bagdad, e incluso trabajó como maestro particular para los hijos de destacados personajes de la época, no obstante, siempre supo mantener su independencia, lo

[5] Para más detalles sobre su vida, personalidad, cultura, opiniones políticas, su pertenencia al movimiento de la Muʹtazila, obra, etc. consúltese: Š. Ŷabrī, *Al-Ŷāḥiẓ;* Muḥammad ʹAbd al-Munʹin, *A. U. AlŶāḥiẓ;* Taha al-Hayiri, *AlŶāḥiẓ*. Dentro de las lenguas occidentales, uno de los estudiosos y biógrafos más entusiasta y destacado de Al-Ŷāḥiẓ es Charles Pellat, con un gran número de artículos y estudios sobre este autor: *Le melieu, The life,* "Ǧāḥiẓ", "al-Djāḥiẓ", etc.

[6] Algunos autores como Pellat ("al-Djāḥiẓ", 395, y *Le melieu,* 53 y ss.) defienden la tesis del origen abisinio de la familia del autor. Sin embargo, otros como M. ʹAbd al-Munʹim (*A, U. Al-Ŷāḥiẓ*, 53-55) hacen una extensa defensa del origen árabe del autor.

[7] Una visión más amplia sobre su infancia la encontramos en M. A. Munʹim, *A, U. Al-Ŷāḥiẓ*, 53-57. Véase también: Souami, *Jâhiz,* 13-16.

[8] Escuela teológica constituida en el siglo IX, defensora del libre albedrío, considerado como la base de la justicia divina, y de El Corán como texto creado y por lo tanto,

cual le permitió continuar su formación intelectual y emprender algunos viajes (Antioquía, Damasco, El Cairo) que le sirvieron para ampliar y enriquecer sus conocimientos (Pellat, "al-Djāḥiẓ", 396 y "Al-Ǧāḥiẓ", 48; Mun'im, *A, U. Al-Ŷāḥiẓ*, 63; Souami, *Jâhiz*, 14 y ss.). Tras una vida intensa y longeva, en la que conoció a cuatro califas abasíes, al-Ŷāḥiẓ muere en su amada Basora hacia el año 869.

Sin duda, al-Ŷāḥiẓ es uno de los más célebres, versátiles y fecundos prosistas árabes.[9] Se interesó por temas tan variados como: teología, literatura, retórica, zoología, botánica, etc., aunque el tratamiento de los mismos carece de profundidad debido a su carácter divulgativo. No obstante, la rareza de los materiales que presenta así como la exposición desenfadada[10] y aguda de los mismos, lo convierten en uno de los autores que más interés ha despertado en los lectores de todas las épocas (Souami, *Jâhiz*, 11 y ss.). Por otra parte, su estilo sencillo, vivaz y nada retórico, junto con su tono crítico y realista, confieren un carácter bastante innovador a su obra. Entre sus libros más destacados están: *Kitāb al-Hayawān* (El libro de los animales),[11] *Al-bayān wa-t-tabyīn* (Libro de la elocuencia y la clara exposición), *Kitāb al-bujalā'* (El libro de los avaros),[12] etcétera.

Para nuestro estudio nos hemos basado en el *Kitāb al-Ḥayawān*, considerada por muchos investigadores, la obra maestra de al-Ŷāḥiẓ. Básicamente, es un tratado zoológico, o más bien, como define Asín Palacios, "un

no eterno. Para una información más detallada sobre esta escuela y sus representantes, véase: Cruz, *Historia*, 89-127; Gimaret, "Mu`tazila" Sobre la pertenencia de al-Ŷāḥiẓ a este movimiento, su participación y aportaciones, véase Mun'im, *A, U. Al-Ŷāḥiẓ*, 133-153.

[9] Se le atribuyen unas 240 obras de las cuales muchas se consideran apócrifas y tan sólo treinta se han conservado íntegramente. Véase: Pellat "Essai".

[10] Sin duda, uno de los recursos constantes y más destacados de la obra de al-Ŷāḥiẓ es el humorístico, utilizado siempre con una gran maestría. Sobre esta cuestión consúltese: A. A. al-Gaffār, *Adab* y Malti-Douglas, "Humor".

[11] Autores como Asín Palacios defienden cierto carácter científico de esta obra, no tanto por el método y la forma de exposición, sino por el material que presenta así como por las fuentes que se utilizan en la misma ("El 'Libro'", 32-33).

[12] De esta obra existen varias traducciones en diferentes lenguas occidentales. La versión en castellano pertenece a Serafín Fanjul (*Al-Ŷāḥiẓ*); la francesa es de Charles Pellat (*Le livre*).

desordenado centón de datos científicos, mezclados con noticias folklóricas, poesías, cuentos y anécdotas, a propósito de los animales" ("El 'Libro'", 32). En esta monumental obra, que consta de siete tomos, pueden rastrearse diferentes fuentes bibliográficas: árabes, griegas y persas, algunas de erudición libresca y otras más bien legendarias procedentes de la tradición oral. Sin embargo, la gran innovación del *Kitāb* son las numerosas aportaciones personales que hace el autor a través de su propia experiencia y observación empírica. Sin duda, el carácter literario del *Kitāb al-Ḥayawān* es mucho más relevante que el científico, debido a la forma misma de la obra, en la que predominan los ejemplos poéticos, las anécdotas, cuentos, comentarios coránicos y hadices, etc., muy al gusto de la época.[13]

En general, el estilo del *Kitāb al-Ḥayawān* es ágil, con un lenguaje sencillo y sutil. La mayoría de los relatos, anécdotas y poemas se introducen por medios de fórmulas o frases estereotipadas como: "Oí", "Me contaron", "Dicen", tras las cuales se presenta una enumeración, más o menos larga de nombres de personajes que han referido la anécdota. Todo esto hace que el interés del lector se mantenga despierto, aunque en ocasiones las numerosas y complicadas digresiones del autor lo llevan a perderse del que fuera el tema inicial. Y es que, el *Kitāb al-Ḥayawān* es un universo temático desordenado y caótico,[14] sobre todo en lo que se refiere a la estructura y forma del mismo.[15]

Otros dos autores representativos del género *adab*, aunque menos famosos y posteriores a al-Ŷāḥiẓ son: Zakariyyā al-Qazwīnī del siglo

---

[13] Entre los autores árabes citados se encuentran poetas preislámicos como Imru-l-Qays, ʿAntara, etc. Pero también autores coetáneos como el famoso poeta báquico Abū Nuwās. Además el autor nos presenta todo tipo de leyendas, creencias y supersticiones. En cuanto a las fuentes griegas, al-Ŷāḥiẓ cita sobre todo los tratados de zoología de Aristóteles, con el cual no siempre parece estar de acuerdo, y en muchas ocasiones le hace severas críticas (Souami, *Jâhiz*, 27-34; al-Ḥāŷirī, *Al-Ŷāḥiẓ*. 397-423; ʿAbd al-Munʿim, *A, U. Al-Ŷāḥiẓ*, 319-222).

[14] Véase el detallado inventario de materias de esta obra que hace Asín Palacios ("El 'Libro' ", 37-50).

[15] En el estudio preliminar que Souami hace en su traducción antológica del *Kitāb al-Ḥayawān*, reflexiona sobre este aparente desorden que desconcierta y confunde al

XIII y Muḥammad Ibn Musà ad-Damīrī del XIV. Además de que los tratados zoológicos de estos dos autores son, prácticamente, de consulta obligatoria en lo que al tema de los *ŷinn* y los *gūl* se refiere; nos interesa destacar el hecho de que el género *adab* sigue cultivándose y desarrollándose a lo largo de los siglos. Aunque, obviamente, sufre un anquilo-samiento y pierde mucha de su frescura y originalidad primeras.

Zakariyyā Ibn Muḥammad Ibn Maḥmūd al-Qazwīnī, destacado enciclopedista, cosmógrafo y geógrafo árabe, nace en Qazwīn (Persia) hacia 600/1203 y ahí adquiere su formación como jurisconsulto. Al igual que muchos de los sabios y eruditos de su época, se traslada a Bagdad. Además, realiza algunos viajes a Kufa y Damasco, donde se encuentra y relaciona con personajes tan destacados como el famoso místico Ibn ʻArabī, muerto en 1240 (Lewicki, "Al-Qazwīnī", 898; Wiet, *Introduction,* 210; Jalil, *Brève,* 210).

Autor de dos obras, una geográfica, titulada: *ʻAyāʻib al-buldān* (Las maravillas de los países); y la otra cosmográfica: *ʻAyāʻib al-majlūqāt wa garāʻib al-mawŷūdāt* (Las maravillas de las cosas creadas y las rarezas de las cosas existentes), Al-Qazwīnī fue un gran erudito, quizás el cosmógrafo más destacado de su tiempo, además de astrónomo, geógrafo, geólogo, botánico, zoólogo, entre otras dedicaciones. Como muchos de sus predecesores, destaca por su labor de recopilación y sistematización, más que por aportar teorías o elementos nuevos a los diferentes campos que abordó (Lewicki, "Al-Qazwīnī", 900). Estudiosos como Wiet consideran su obra cosmográfica "dépourvu d'esprit critique [...] qui manque d'originalité" (*Introduction*, 210). Incluso algunos investigadores lo acusan no sólo de su falta de originalidad sino de plagiar las obras de geógrafos e historiadores anteriores (Lewicki, "Al-Qazwīnī", 900). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en esa época el concepto de plagio era

---

lector, intentando encontrarle una explicación según la lógica y el pensamiento árabo-islámico de la época. Souami, *Jâhiz,* 37-38. También Pellat, "Al-Ǧāḥiẓ y Asín Palacios, "El 'Libro'", 33-34.

muy diferente al que manejamos en nuestros días, y esta forma de componer su obra no era exclusiva de al-Qazwīnī, sino que era práctica común entre sus coetáneos, sin que esto les planteara el menor problema ético. De cualquier modo, la obra de al-Qazwīnī se caracteriza por la claridad en su exposición y la sencillez de su estilo, por lo que su lectura es muy ágil y amena.

Para nuestro estudio, nos hemos basado en su obra cosmográfica: *'Ayā'ib al-majlūqāt wa garā'ib al-mawŷūdāt.* Este tratado se compone básicamente de dos partes: la primera, en la que describe el sol, la luna y algunos habitantes celestes como los ángeles, etc., y la segunda, en la que enfoca su atención en cuestiones terrestres tales como climas, mares, terremotos, etc. además de presentar un estudio del reino mineral, vegetal y animal. Es precisamente en este apartado sobre los animales en donde vamos a encontrar la descripción de los *ŷinn* y los *gūl*, objeto de nuestro análisis.

En cuanto al tercero de los autores, Muḥammad Ibn Musà ad-Damīrī, nació y murió en el Cairo (742/1341-808/1405) donde estudió teología y ocupó importantes cargos en centros religiosos tan prestigiosos como el Azhar. Sin duda, y eso se refleja en su obra, fue un gran conocedor de la jurisprudencia islámica, del *hadiz* y del texto coránico, además de dominar el terreno de la filología y la literatura árabes (Kopf, "Ad-Damīrī", 110).

Su célebre obra *Ḥayāt al-ḥayawān* (La vida de los animales), se conoció tanto en Oriente como en Occidente. Este tratado de zoología árabe, como género de *adab* que es, aborda los temas más variados: históricos, folclóricos, filológicos, religiosos, etc. Su formación religiosa se ve reflejada a lo largo de su tratado, salpicado de numerosas citas coránicas y de hadices, con una profusión mucho más notoria que en al-Ŷāḥiẓ o al-Qazwīnī.

Ad-Damīrī presenta los diferentes tipos de animales siguiendo un orden alfabético. Por lo general, su exposición es bastante sistemática y clara. Así pues, en primer lugar hace un estudio filológico del nombre del animal, seguido de su descripción; después cita los hadices en los que

aparece mencionado el animal así como el punto de vista de diferentes ulemas sobre el mismo; a continuación aporta diversos refranes referentes al animal; presenta las propiedades medicinales de éste; y por último comenta las diferentes interpretaciones de los sueños en los que dicho animal aparece.

Tanto al-Qazwīnī como ad-Damīrī, y a diferencia de al-Ŷāḥiẓ, carecen de un espíritu crítico, limitándose a exponer la información que disponen sin verter opiniones o comentarios personales. Sin embargo, la obra de ambos se caracteriza por su estructuración clara y ordenada, frente al caos y desorden que predomina en la obra de al-Ŷāḥiẓ.

EL GÉNERO *ADAB* Y LOS BESTIARIOS MEDIEVALES EN OCCIDENTE

Como hemos mencionado, para este estudio nos vamos a basar tan sólo en los apartados de zoología que se incluyen en las obras mencionadas de al-Ŷāḥiẓ, al-Qazwīnī y ad-Damīrī. Sin embargo, antes de adentrarnos en el tema principal de este trabajo, es conveniente señalar algunas de las características más destacadas que el género *adab*, y más concretamente los tratados zoológicos, comparten con otro género literario muy popular en la Europa de la Edad Media: los bestiarios.[16]

Los bestiarios pueden describirse como "medieval encyclopeadias of the animal world, collections of moral teachings, a kind of a catalogue of symbolic meanings and a panegyric to the Creator" (Muratova, *The Medieval*,21).

Al parecer, todos los bestiarios tienen su origen en el *Physiologus*, obra griega, supuestamente, aparecida en Alejandría entre los siglos II y

---

[16] Para ver la lista de los bestiarios medievales más importantes, consúltese: Malaxecheverría, *Bestiario*, xii-xxi. En esta obra se nos presenta la descripción de cada animal según los bestiarios medievales más importantes, por lo que se nos ofrece un panorama muy rico y amplio sobre este tipo de obras. Otros estudios importantes son los de Baldwin, *The Medieval* y Charbonneau-Lassay, *El bestiario*.

III de nuestra era, y de la cual no se ha conservado ninguna copia. Esta hipotética obra, conocida a través de las numerosas traducciones existentes en diferentes lenguas, es una especie de tratado zoológico en el que se describe todo tipo de animales, tanto reales como ficticios, con la finalidad de instruir sobre diferentes cuestiones de la religión y fe cristianas. Los animales que se describen poseen una clara carga simbólica, ya que representan tanto a Jesucristo como a diferentes personajes bíblicos. La imagen del animal se utiliza como medio para explicar muchas de las enseñanzas y la moral cristiana. (Muratova, *The Medieval*, 5-51; Malaxecheverría, *Bestiario*, 207-220; Charbonneau-Lassay, *El bestiario*). Por otra parte, la información que se presenta acerca de los mismos está más cerca del terreno de lo imaginario y lo ficticio que de la realidad, llamémosla anacrónicamente, científica. Por lo general, la mayoría de los bestiarios medievales, muchos de ellos verdaderas compilaciones enciclopédicas y joyas literarias, se caracterizan por su tono didáctico y moralizante. Es frecuente la utilización de pasajes bíblicos, anécdotas, refranes, poesía etc., muchas veces introducidos por cadenas de nombres de santos y personajes que los relataron.

Según lo descrito, podría afirmarse que los tratados zoológicos árabes se corresponden perfectamente con los bestiarios occidentales debido al gran número de semejanzas que comparten:

a) Intento de describir y clasificar el reino animal —ya sea real o imaginario— con un sentido moralizante la mayoría de las veces y con un carácter aproximadamente científico.

b) La mezcla de datos reales y ficticios como consecuencia de la permeabilidad de las fronteras entre lo real y lo maravilloso.

c) La utilización constante de pasajes de la Biblia, el Corán y hadiz, anécdotas, dichos, proverbios, poesía, etc.

d) En cuanto al estilo, es sencillo y ágil, y en ambos géneros se utilizan fórmulas introductoras muy próximas en el momento de presentar las anécdotas, tal vez, con la diferencia de que en las obras árabes hay una mayor presencia del *isnād* o cadenas de nombres de personajes importantes que acreditan la veracidad de la anécdota. Así pues de los

bestiarios occidentales tenemos fórmulas como: "Dijo el santo y bendito David", "Me contó [...] Demetrio de Daniel, hombre que gozaba de crédito singular entre los bárbaros", "Dicen las gentes que [...]", "Dicen muchos que [...]", "Bien dijo nuestro Señor y Salvador en el Evangelio [...]", etc. En cuanto a las fórmulas introductoras en las obras árabes tenemos: "Se dice", "Se cree", "Y dijo Ibn Ḥabbān que le contó Yazīd Ibn Sufyān ar-Rahāwī sobre Abū al-Munīb que a su vez le contó de Yaḥya Ibn Kazīr y éste de Abū Salma y éste de Abū ad-Dardā', Dios lo bendiga [...]", "Y contó Muslim que Abū Ḥurayra, Dios el Altísimo lo bendiga, dijo que el Profeta, Dios lo bendiga y salve, dijo [...]", "Se cuenta que el Profeta, Dios lo bendiga y lo salve, dijo [...]", etcétera.

e) En ambos géneros existe una finalidad muy definida: instruir e ilustrar a los posibles lectores u oyentes sobre los temas más variados, pero en concreto sobre las propiedades y características de los animales que se describen, por lo que predomina el tono didáctico en unas y otras. A través de la descripción del mundo natural y sus criaturas se transmite en todo momento la idea de la omnipotencia y grandeza de Dios, así como la belleza de Su creación.

En cuanto a las diferencias, sin duda, la más destacada es que en las obras árabes no es muy frecuente la presencia de una simbología religiosa que asocie determinados animales a figuras de profetas, hombres de religión, y mucho menos a Dios, como sí ocurre en la mayoría de los bestiarios occidentales (Charbonneau-Lassay, *El bestiario).*

LA IMAGEN DEL *ŶINN* Y EL *GŪL* EN LAS OBRAS DE AL-ŶAḤIẒ, AL-QAZWĪNĪ Y AD-DAMĪRĪ

Según el K. *al-ḥayawān* de al-Ŷāḥiẓ[17] los *ŷinn* se dividen en diferentes clases. Cuando se habla del verdadero genio se le llama *ŷinnī*. Si es de

[17] Como hemos mencionado anteriormente, casi todos los datos que al-Ŷāḥiẓ nos proporciona acerca de estos seres provienen de creencias populares o anécdotas y afir-

los que habitan entre los humanos, se le llama *'āmir* (habitante), cuyo plural es *'ummār*. A los genios que se aparecen a los niños se les denomina *'arwāḥ* (espíritus). Si es malo y de mal carácter, recibe el nombre de *šaytān* (demonio), cuando es un poco peor que éste, se le llama *mārid* (gigante). Pero si es bastante peor que los anteriores y, además, posee grandes poderes, se le dice *'ifrīt* (duende) cuyo plural es *'afārīt* (t. VI, 190).

Para el autor, el *gūl* es el nombre que se le da a los *ŷinn* que se aparecen al viajero, y que por lo general utilizan diferentes ropas y disfraces para engañarlo. Si bien, la mayoría de las veces éstos adoptan apariencia femenina, también pueden adoptar la masculina (VI, 158). Sin embargo, aclara al-Ŷāḥiẓ que, según las creencias de la mayoría, cuando el *gūl* se transforma en mujer, a pesar de utilizar los ropajes y la apariencia de ésta, lo delatan sus pies que tienen forma de pezuñas de burro (VI, 214 y 220). Al parecer entre los ogros existe tanto el género masculino como el femenino. *Si'lā* (ogresa) es el nombre que se le da a una de las mujeres de los *ŷinn*, y, por lo general, se suele transformar en una bella joven con el fin de seducir al viajero. En primer lugar, lo atemoriza para finalmente hacerle perder la razón, hasta el punto de que éste deja de ser dueño de sus actos por completo (VI, 159-160).

Siguiendo con el tema de la *si'lā* (ogresa), añade al-Ŷāḥiẓ que los árabes solían calificar con este término a aquellas jovencitas o mujeres de complexión robusta y cuyos movimientos o maneras eran bastante violentos o bruscos (VI, 160).

Más adelante, en un intento por definir la contraparte femenina de los genios, al-Ŷāḥiẓ nos presenta nuevos términos que más que aclararnos las posibles diferencias con respeto a otros seres como ogros o demonios, nos confunde un poco más:

---

maciones aportadas por diferentes y numerosos autores. Así pues la forma en que se presenta esta información es a base de constantes citas de nombres. Sin embargo, para hacer más ágil la lectura y evitar la complicación de leer las largas cadenas de nombres, hemos decidido omitirlas.

> [...] Y decían: "cuando se aparece una *ŷinniyya*, se pinta y abusa de alguien, entonces es una *šayṭāna* (diablesa) y por lo tanto un *gūl* (ogresa)". Y el *gūl*, según palabras de los beduinos es "una desgracia" o *dāhiyya*. Y [cuando a alguien le ocurre una desgracia][18] se dice: "se lo llevó el *gūl*" *(gālathu gūl)* [...]
>
> (*K. al-ḥayawān*, VI, 195)

Al parecer para el erudito basorí, los ogros pertenecen a la especie de los genios, o al menos así lo insinúa en la siguiente frase: "El *gūl* salió de los *ŷinn* por lo que viene a ser uno de ellos" (*K. al-ḥayawān*, VI, 200).

En cuanto al miedo que estos seres les inspiraban a los árabes preislámicos, cuenta al-Ŷāḥiẓ que cuando un grupo de beduinos atravesaba una tierra desierta, para evitar ser víctimas de las bromas de *ŷinān*, *sa'ālī*, *gīlān* y *šayāṭīn* (genios, ogresas, ogros y demonios), se cuidaban de gritar antes de pasar: "Pido la protección del dueño de este valle". La simple mención de esta frase, no sólo los libraba de cualquier tipo de daño o perjuicio, sino que, además, estos terroríficos seres se tornaban amables con los viajeros y hasta les daban la bienvenida (VI, 217).

El temor que sentían los beduinos tenía su razón de ser en las numerosas leyendas y anécdotas que se contaban sobre la maldad y ferocidad de estos seres:

> [...] Dicen los beduinos que cuando Dios, el Altísimo, hizo desaparecer a los pueblos de Wabbār, Ṭasm, Ŷadīs, [...] Ṯamūd y 'Ad, los *ŷinn* habitaron sus casas [...] Y si en alguna ocasión se acercaba a estas tierras un humano, ya fuera intencionadamente o por equivocación, provocaban ante él una polvareda, y si, aún así, se negaba a retroceder, entonces le hacían enloquecer e incluso lo mataban [...]
>
> (*K. al-ḥayawān*, VI, 215)

Como hemos visto en los ejemplos anteriores, estos seres suelen enloquecer a sus víctimas, y según cuenta Al-Ŷāḥiẓ esto se debe a que el *ŷinn* toma posesión del cuerpo del humano. Así: "[...] Se dice que el loco

---

[18] Las aclaraciones entre corchetes son mías.

(*maŷnūn)* es el que está poseído por una *ŷinniyya* y al revés, la loca (*maŷnūna*) es la que está poseída por un *ŷinnī* [...]", (VI, 217-218).

Por lo general, la causa de estas posesiones es el amor, pues tanto los *ŷinn* como los *gūl* pueden enamorarse perdidamente de los humanos y hasta casarse con ellos. Los síntomas de estas posesiones suelen ser terribles; las víctimas pueden presentar fiebre durante varios días, e incluso padecen diarreas, ataques epilépticos, o se arrastran y gritan durante varios meses, sin que haya doctor capaz de remediar esta locura (VI, 170-171, 218, 243-247).

Muchos son los casos de matrimonio entre humanos, ogros y genios, según nos refiere el autor. No obstante, a menudo, la nostalgia que éstos sienten por los suyos y su país es la causante de que acaben abandonando a los humanos con los que han contraído matrimonio:

> [...] Y los beduinos también decían que los *ŷinn* se les aparecían, les hablaban y se casaban con ellos [...] Y Abū Zayd mencionó que un hombre se casó con una *si'lā* la cual permaneció mucho tiempo a su lado y tuvo un hijo suyo. Pero una noche vio un rayo del país de los *sa'ālī* y voló con ellos [...]
>
> (*K. al-ḥayawān*, VI, 196-197)

Ciertamente, los humanos son extremadamente vulnerables frente al enorme poder de cualquiera de estos seres, capaces de enloquecer, robar e incluso matar a sus víctimas. Sin embargo, entre los hijos de Adán hay un grupo privilegiado que goza de protección y recibe favores de ogros, genios y demonios, los poetas. Éstos, según los beduinos, y como nos refiere al-Ŷāḥiẓ, eran considerados "los perros de los *ŷinn*" (VI, 229).

En cuanto a sus costumbres y formas de vida, tanto los *ŷinn* como los *gūl* prefieren los lugares solitarios y desiertos para vivir: pozos, bosques, árboles, montañas, fuentes, etc. (VI, 168-171). Con frecuencia imitan los sonidos de animales salvajes como lobos y conejos (VI, 171-172). Estos seres suelen ser grandes jinetes, y para cabalgar eligen las más extraordinarias e increíbles monturas: arañas, saltamontes, erizos, zorros, gacelas, ratones, etcétera (VI, 237-241). Por otra parte, los genios desta-

can por ser magníficos constructores de fortalezas y edificios de piedra; y hábiles artesanos forjadores de las gloriosas espadas del rey Salomón. También poseen inmensos y ricos tesoros sorprendentes por su incomparable belleza (VI, 186-188).

No olvida al-Ŷāḥiẓ mencionar la belleza proverbial de los *ŷinn* comparada a menudo con la hermosura del sol o la luna. Y al respecto presenta varias historias en las que se habla de este tema (VI, 187, 189, 255-264).

Finalmente, en la obra de al-Ŷāḥiẓ se menciona la forma correcta en cómo debe darse muerte a un *gūl*: sólo debe golpeársele una vez, pues si se le da un segundo golpe recupera la vida de nuevo (VI, 233).

Según la información que nos presenta al-Ŷāḥiẓ, las diferencias entre ogros, genios y demonios no son muy marcadas, más bien nos hace pensar que se trata de una misma especie de seres, si bien divididos en diferentes grupos y con especificidades propias, aunque éstas no se expongan de forma clara. Además, a lo largo de su tratado, al-Ŷāḥiẓ suele utilizar de manera indistinta términos como *gūl*, *ŷinn* y *šaytān*, como si de sinónimos se tratara.

El segundo autor, Al-Qazwīnī, es mucho más preciso en el momento de clasificar y definir a los diferentes seres. Por ejemplo, nos dice que los *ŷinn* son "animales de fuego, de cuerpo transparente y capaces de adoptar formas diferentes" (*'Ayā'ib al-majlūqāt*, 387).

Al-Qazwīnī también refiere algunas de las diferentes creencias y teorías que circulaban entre la gente con respecto a la existencia de los *ŷinn*:

> [...] Unos piensan que éstos y los *šayātīn* son demonios dentro de la especie humana, mientras que un grupo de la Mu'tazila opina que Dios, el Altísimo, creó a los ángeles de la luz del fuego, a los *ŷinn* de su llama y a los *šayātīn* de su humo. Esta clase de *ŷinn* es invisible y adopta cualquier forma que desee [...]. Según algunas noticias, en los tiempos antiguos, antes de que Adán fuera creado, Dios lo bendiga y salve, había un tipo de *ŷinn* que poblaba el mundo, tanto la tierra como el mar, la llanura o la montaña. Dios, el Altísimo, aumentó las bendiciones sobre ellos porque tenían rey, profetas, religión y leyes. Sin embargo, se volvieron tiranos, pecaron y abandonaron los consejos de sus profetas, por lo que aumentó

> la corrupción en la tierra. Entonces Dios, el Altísimo, les envió un ejército de ángeles para que poblaran la tierra y expulsaran a los *ŷinn* a los confines de las islas [...]
>
> (*'Ayā'ib al-majlūqāt*, 387-388)

Además, Al-Qazwīnī relata varias historias extraordinarias sobre los *ŷinn*, en las que se pueden apreciar, según las creencias de los árabes, las sorprendentes formas y características que poseen estos seres. En una las historias se narra el momento en el que Dios puso a los *ŷinn* al servicio de Salomón:

> [...] los *ŷinn* y los *šayāṭīn* salieron de sus refugios: montañas, montes, valles, desiertos y espesuras, diciendo: ¡a tus órdenes! ¡a tus órdenes! Los conducían los ángeles del mismo modo que el pastor conduce a su rebaño, hasta que se congregaron ante Salomón en una actitud de obediencia absoluta. Eran unos cuatrocientos veinte grupos, todos al servicio de Salomón, el cual empezó a mirar a su alrededor para ver sus asombrosos aspectos; pues los había blancos, negros, amarillos, rubios, pintos con forma de caballo, de mula, de león; con trompas, rabos, pezuñas y cuernos [...]
>
> (*'Ayā'ib al-majlūqāt*, 393-394)

Salomón empezó a interrogarlos sobre su religión, sus tribus, sus casas, su comida, su bebida, etc. Y observó que realizaban las tareas más variadas; algunos eran herreros, carpinteros, otros leñadores, picapedreros, panaderos, mineros, etc. Luego les ordenó que le construyeran una ciudad llena de palacios sorprendentes y maravillosos y así lo hicieron (*'Ayā'ib al-majlūqāt*, 395).

Continúa con otro relato, al parecer contado por Wahb Ibn Munabbih (Horovitz, "Wahb"):

> [...] Cuando Dios, el Altísimo, le devolvió a Salomón su soberanía, envió un viento violento para que congregara en torno a él a todos los demonios del mundo. Entonces Salomón, Dios lo bendiga y salve, vio sus extraños aspectos. Entre ellos había algunos con caras que les llegaban has-

ta la nuca, y les salía fuego de la boca; algunos caminaban a cuatro patas; otros tenían dos cabezas; y sus cabezas eran de león y sus cuerpos de elefante. Y vio Salomón, Dios lo bendiga y salve, a un demonio mitad perro, mitad gato con una enorme trompa, y le preguntó: "¿quién eres tú?" "Soy Mahr ben Hafān ben Fīlān" Luego Salomón [...] le preguntó: "¿a qué te dedicas?" "Hago las canciones y el vino e incito a los humanos a cantar y a beber" Entonces ordenó que lo encadenaran. Después pasó otro de aspecto muy desagradable, negro, con los rasgos propios de un perro, que goteaba sangre por todos los pelos de su cuerpo, feo, muy feo, y le preguntó: "¿quién eres tú?" "soy al-Hilhāl ben Maḥūl" "¿a qué te dedicas?" "al derramamiento de sangre" le contestó, entonces ordenó que lo encadenasen. Y éste le suplicó: "¡Oh, profeta de Dios! no me encadenes y congregaré ante ti a todos los gigantes de la tierra, y te daré mi palabra de no echar a perder tu reino" Así, pues, le tomó la palabra [...] y lo liberó. Al instante pasó otro con forma de mono que llevaba un laúd y sus uñas eran tan largas como hoces. "¿Quién eres tú?" le preguntó, "Soy Marra ben al-Ḥāriṯ" "¿Y a qué te dedicas?" "Me encargo de llevar y traer este laúd y no existe otro instrumento más dulce que el mío". Entonces ordenó que lo encadenaran [...]

(*'Ayā'ib al-majlūqāt*, 395)

En lo que se refiere a los ogros, para al-Qazwīnī, el *gūl* es uno de los demonios más populares y famosos. Se trata de animales muy feos, mitad bestias mitad humanos que, al vivir aislados en los desiertos, se convirtieron en salvajes. Por lo general, se aparecen por la noche al viajero solitario y adoptan forma humana para desviarlo de su camino (*'Ayā'ib al-majlūqāt*, 391).

Para él, la *si'lā* es un tipo de demonio diferente del *gūl*:

[...] La mayoría de las veces se encuentra en la espesura, y si se apodera de un humano, le baila y juega con él como el gato juega con el ratón [...] Se dice que el lobo la suele cazar por la noche para comérsela. Y cuando se abalanza sobre ella, empieza a gritar: "a mí, el lobo me quiere comer, el que me salve podrá quedarse con cien dinares que tengo". Pero como el pueblo no cree en las palabras de la *si'lā*, nadie la salva y se la come el lobo.

(*'Ayā'ib al-majlūqāt*, 392)

Muy parecida es la definición de ad-Damīrī sobre los *ŷinn*, pues los considera cuerpos etéreos con posibilidad de adoptar formas diferentes, dotados de inteligencia y entendimiento y capaces de realizar los trabajos más duros (*Ḥayāt al-ḥayawān*, 257).

Entre las muchas referencias que ad-Damīrī hace a los hadices o dichos del profeta, citando las recopilaciones de los autores más célebres y creíbles, tenemos:

> [...] Y aṭ-Ṭabārī contó [...] que el profeta, que Dios lo bendiga y salve, dijo: "Hay tres especies de *ŷinn*: una, los que tienen alas y vuelan por el aire, la especie de los que se arrastran como las serpientes y la de los que echan pie a tierra y viajan". Y dijo también al-Hākim que [...] el profeta, que Dios lo bendiga y salve, dijo: "Dios creó tres especies de *ŷinn*: la especie de las serpientes, los alacranes y los bichos de la tierra; la especie de los que son como el viento y están en el aire; y la especie que es como los humanos, a los que se les pedirá cuentas y tendrán castigo [...]
>
> (*Ḥayāt al-ḥayawān*, 257-258)

En cuanto a la condición religiosa de los *ŷinn* y el punto de vista jurídico, ad-Damīrī nos dice:

> [...] Se dice que entre los *ŷinn* hay justos y piadosos al igual que entre los humanos y con esta aleya se hace ver a la gente que los *ŷinn* creyentes entrarán en el paraíso y serán recompensados al igual que los humanos [...] También se dice que si entran en el paraíso no estarán junto a los humanos sino que tendrán su parte [...] Y en el hadiz sobre Ibn ʿAbbas, Dios lo bendiga, se dice que se crearon cuatro especies, unos creados en el paraíso que son los ángeles, otros creados en el infierno que son los demonios o *šayāṭīn* y las otras dos especies creadas en el paraíso y en el infierno que son los humanos y los *ŷinn*, para los que existe el premio y el castigo [...]
>
> (*Ḥayāt al-ḥayawān*, 258)

El autor cita un gran número de hadices e historias referidas al profeta, a su relación con los *ŷinn* y sus consideraciones acerca de los mismos.

Entre éstas, el Profeta, que era capaz de ver a los *ŷinn*, creía que además de los genios creyentes, a los cuales se les ha asignado el cielo, también existen los ateos, relegados a las profundidades de la tierra (*Ḥayāt al-ḥayawān*, 259 y ss.).

Ante la polémica cuestión de si Iblis pertenece al grupo de los ángeles o al de los *ŷinn*, nuestro autor afirma que éste desciende sin duda de los *ŷinn* (265). Aunque más adelante menciona las diferencias de opinión existentes entre los jurisconsultos con respecto a este tema, aportando las opiniones de diferentes personajes que consideran a Iblis dentro del grupo de los ángeles (266). También menciona que entre los demonios o *šayāṭīn* hay machos y hembras, y por eso tienen la capacidad de procrear (266). A continuación introduce una leyenda en la que se cuenta cómo Dios creó a Iblis de su pierna derecha y de la izquierda a una gallina, luego los casó. Todos los días la gallina ponía diez huevos y de cada uno de ellos salían setenta demonios y diablesas (266).

En lo que se refiere al matrimonio entre los *ŷinn* y los humanos, ad-Damīrī presenta la opinión del Šeyj Ibn Yūnis, el cual considera que este tipo de uniones no es bueno y debe prohibirse, ya que Dios creó para los humanos sus propias parejas. Seguidamente cuenta varios casos de diferentes personajes que se casaron con ŷinniyyas (269).

También hace referencia ad-Damīrī a la prohibición hecha por el Profeta con respecto a los sacrificios que en la época preislámica se ofrecían a los *ŷinn* (270).

Entre las maldades de los *ŷinn* que el autor comenta más extensamente, se encuentra la afición de éstos a raptar humanos y cuenta varias historias relacionadas con dicho tema (270-272). Por último, refiere algunas interpretaciones sobre los sueños en los que aparecen los *ŷinn* (272-273).

Según ad-Damīrī el ogro es una clase de *ŷinn* y de *šayṭān* que tiene poderes mágicos y se aparece a los humanos por la noche. Y considera a la *si'la* (ogresa) como la más perversa de entre los ogros que, a diferencia del *gūl*, aparece por el día (115). Y continúa: "siempre que se llevan a un humano lo hacen perecer [...] Se dice que una mujer se convierte en

gūla cuando se pinta. Cuando alguien cae en peligro, se dice: "se lo llevó el *gūl*" (115).

En cuanto a las *sa'ālī* se dice que son las brujas de los *ŷinn* y se cuentan varias historias en las que se menciona el gusto de éstas por la mentira y el engaño (117). En su gusto por citar hadices, ad-Damīrī menciona algunos según los cuales el profeta recomienda llamar a la oración para espantar y alejar a ogros, genios y demonios, y evitar de este modo el rapto o cualquier tipo de daño (116). También se menciona un hadiz en el que, según la interpretación de algunos ulemas, el Profeta niega la existencia del *gūl*, sin embargo, según otros, el Profeta tan sólo niega la capacidad de estos seres de transformarse (117).

Como hemos podido observar, cada uno de estos eruditos musulmanes ha intentado definir y determinar qué y cómo son los *ŷinn*, con el fin de aclarar la confusión existente en torno a ellos y a otros personajes como demonios, ogros, duendes, etc., sin embargo, nos encontraremos con numerosas definiciones y clasificaciones a veces contradictorias, en las que, además, se confunden y se mezclan términos, utilizando, por ejemplo, los términos de *ŷinn*, *šayāṭīn*, sa'*ālī*, *gūl*, (genios, ogros y demonios) como si fueran sinónimos, con lo que la aclaración nos sigue quedando bastante confusa.

Mucho más exacta y concisa es la idea y creencias que la gente tiene sobre estos seres en la mayoría de los países árabo-islámicos. Aunque en ocasiones también se producen confusiones con los términos, sin embargo, lo que sí queda claro para ellos es que los *ŷinn* existen, mientras que los *gūl* son seres maravillosos e irreales propios de los cuentos y la imaginación infantil.

Por otra parte, la imagen de los *gūl* y los *ŷinn* que nos ofrece la literatura de tradición oral, y más concretamente los cuentos maravillosos, nos permite establecer con mucha más claridad las diferencias esenciales entre unos seres y otros. Así pues, en la mayoría de los cuentos, el *gūl* suele presentarse con apariencia humana, generalmente femenina, y es antropófago; mientras que el *ŷinn* adopta con más frecuencia las formas animales; puede dañar al héroe o beneficiarlo, pero raramente comér-

selo. Tanto unos como otros poseen poderes extraordinarios que utilizan para ayudar o perjudicar a los personajes del cuento, y comparten muchas de las características descritas hasta ahora aunque presentan otras nuevas (Rabadán, *La jrefiyye*, 61-113 y "Entre lo real").

BIBLIOGRAFÍA

'Abd al-Gaffār, Ahmad, *Adab al-fukāha 'inda-l-Ŷāḥiẓ* [La literatura de humor en al-Ŷāḥiẓ], al-Qāhira: Dār as-Sa'āda, 1982.

Abd-el-Jalil, J. M., *Brève histoire de la littèrature arabe*, Paris: Maisonneuve, 1943.

'Abd al-Mun'in, Muḥammad, *Abū 'Uṯmān Al-Ŷāḥi*, Bayrūt: Dār al-kitāb al-lubnānī, 1973.

Asín Palacios, Miguel, "El 'Libro de los animales' de al-Ŷāḥiẓ", en *Obras escogidas de historia y filología árabe*, 3 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, 1948.

Baldwin, Spurgeon, *The Medieval Castilian Bestiario. From Brunetto Latini's Tesoro*, Exeter: University of Exeter, 1982.

Charbonneau-Lassay, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2 vols., trad. Francisco Gutiérrez, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 1997.

Cruz Hernández, Miguel, *Historia del pensamiento en el mundo islámico*, 2 vols., Madrid: Alianza, 1981.

Ad-Damīrī, Muḥammad ibn Musà, *Ḥayāt al-ḥayawān al-Kubrà*, al-Qāhira: Muṣṭafà al-Lubābī al-ḥalabī, 1956.

El Sagrado Corán, trad. Julio Cortés, New York: Akz, 1989.

Gabrieli, Francesco, *Literatura árabe*, trad. R. M. Pentimalli, Buenos Aires: Losada, 1971.

— "*Adab*", en *Encyclopédie de l'Islam*, 8 vols., Leiden: Brill, 1960-1991, i, 180-181.

Gimaret, G., "Mu'atazila", en *Encyclopédie de l'Islam*, 8 vols., Leiden: Brill, 1960-1991, vii, 783-793.

Al-Hayirī, Taha, *Al-Ŷāḥiẓ ḥayātuh wa aṯāruh*, al-Qāhira: Dār al-ma'rif, 1969.

Horovitz, J., "Wahb B. Munabbih", en *First Encyclopaedia of Islam,* 8 vols., Leiden: Brill, 1913-1936, viii.

KRAMER, SAMUEL NOAH, "Mythology of Sumer and Akkad", en Samuel Noah Kramer (ed.), *Mythologies of the Ancient World,* Chicago: Qadrangle Books, Chicago, 1961.

LANGDON, STEPHEN HERBERT, "Semitic Mythology", en *The Mythology of all Races*, 15 vols., Boston: Archaelogical Institute of America, 1931, v.

LEWICKI, T., "Al-Qazwīnī", en *Encyclopédie de l'Islam*, 8 vols., Leiden: Brill, 1960-1991, IV, 898-900.

MACDONALD, D. B. y H. MASSÉ, "*Djinn*", en *Encyclopédie de l'Islam*, 8 vols., Leiden: Brill, 1960-1991, II, 560-561.

MACDONALD, D. B. y [CH. PELLAT], "*Ghūl*", en *Encyclopédie de l'Islam*, 8 vols., Leiden: Brilll, 1960-1991, II, 1103-1104.

MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO, *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 1989.

MALTI-DOUGLAS, F., "Humor and Structure in Two Buhalā' Anecdotes, al-Ǧaḥiẓ and al-Haṭīb al-Bagdādī", *Arabica*, 27, 1980, 300-323.

MIQUEL, ANDRÉ, *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11e siècle,* 4 vols., París: Mouton, 1973.

MURATOVA, X., *The Medieval Bestiary,* Moscow: Nauka, 1984.

PELLAT, CHARLES, *Le melieu basrien et la formation de Ǧāḥiẓ*, Paris: Adrien-Maisonneve, 1953.

— *The Life and Works of Jāḥiẓ. Translations of Select Texts*, Berkeley: University of California, 1969.

— "Ǧāḥiẓ à Bagdad et à Samarrā", *Revista degli Studi Orientali*, 27, 1956, 277-284.

— "Ǧāḥiẓienne. Essai d'inventaire de l'ouvre Ǧāḥiẓienne", *Arabica*, 3, 1956, 147-180.

— "Al-Djāḥiẓ", en *Encyclopédie de l'Islam*, 8 vols., Leiden: Brill, 1960-1991, II, 395-398.

— "Al-Ǧaḥiẓ jugé par la posterité", *Arabica*, 27, 1980, 1-67.

AL-QAZWĪNĪ, ZAKARIYYĀ, *'Ayā'ib al-majlūqāt wa garā'ib al-mawyūdāt*, Bayrūt: Farūq Sa'd, Dār al-afāq al-ŷadīda, 1978.

RABADÁN CARRASCOSA, MONTSERRAT, *La jrefiyye palestina. Literatura, mujer y maravilla.* Tesis de Doctorado, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

— "Entre lo real, lo sobrenatural y lo maravilloso, los *ŷinn* y los *gūl* en la literatura palestina de tradición oral, la *jrefiyye*", *ELO (Estudos de Literatura Orale)*, 3, 1997, 125-142.

RINGGREN, HELMER, *Religions of the Ancient Near East,* trad. John Sturdy, London: The Camelot Press, 1973.

SMITH, W. ROBERTSON, *The Religion of the Semites*, New York: The Meridian Library, 1956 [1ª ed. 1889].

SOUAMI, LAKHDAR, *Jâhiz. Le cadi et la mouche. Anthologie de Livre des Animaux*, Paris: Shindbad, 1988.

THOMPSON, R. CAMPBELL, *Devils and Evil Spirits of Babilonia*, 2 vols., New York: Kraus Reprint, 1976 [1ª ed. 1904].

WIET, GASTON, *Introduction à la littérature arabe*, Paris: Maisonneuve, 1966.

AL-ŶAḤIẒ, *Libro de los avaros*, trad. Serafín Fanjul, Madrid: Editora Nacional, 1984.

— *Le livre des avares*, trad. Charles Pellat, Paris: Maisonneuve, 1951.

— *Kitāb al-bayān wa-t-tabyīn*, 4 vols., al-Qāhira: Sandūbī, 1975.

— *Kitāb al-ḥayawān*, 8 vols., al-Qāhira: 'Abd as-Salām Muḥammad Harūm, 1965-1969.

"Consejos de sabiduría", "Instrucciones", "Espejos para príncipes": tradición cultural en el medio oriente antiguo y medieval[1]

José Carlos Castañeda Reyes
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Tan antiguo casi como el mismo gobierno de la sociedad humana es el consejo para la buena administración del jefe, sea éste caudillo, príncipe o ministro. Tanto el literato como el filósofo, el político o el hombre de religión han exteriorizado, de una u otra manera, sus reflexiones sobre el arte de gobernar adecuadamente a los hombres, engrandeciendo al grupo o Estado en detrimento de grupos o Estados contrarios.

Dentro de la literatura islámica, tal preocupación y necesidad no podía estar ausente, y enlazándose con viejas tradiciones, quizá aún más antiguas de lo que se piensa o acepta generalmente, surgió todo un género de obras que se encargaban de dar consejos sabios a los gobernantes, para el engrandecimiento de sus Estados o simplemente para resolver los problemas de la administración de aquéllos. A tales escritos se les conoce en Occidente con el nombre general de "Espejos para prínci-

[1] El autor desea agradecer los valiosos comentarios y sugerencias para mejorar este trabajo de los profesores Rubén Chuaqui, Manuel Ruiz y Jorge Silva, del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México. Desde luego, la responsabilidad total por las fallas que se presenten en estas páginas es del que esto escribe.

pes", cuyo símil más conocido en Europa es *El Príncipe* (1513), del florentino Nicolás Maquiavelo.

En el mundo islámico, el género surge de la fusión de las tradiciones político-administrativas persas y de las necesidades de gobierno del imperio islámico, amén de la riqueza e imaginación literaria de ambos pueblos, fundamentalmente amalgamados durante la época 'abbâsí. Aparecen entonces gran variedad de "Espejos", de distintos tipos, tendencias y orígenes, con diferentes objetivos —educación de los príncipes, instauración de reformas administrativas, introducción de mecanismos de administración, entre otros— pero partícipes todos de la preocupación por el mejor gobierno de la sociedad dentro de la cual surgen.[2]

En estas páginas no abordamos propiamente el estudio del género de "Espejos", sino que intentaremos analizar algunos aspectos sobre los orígenes más remotos del género, que fue introducido en la literatura árabe por Ibn al-Muqqafa' en el siglo VIII a partir de su traducción del *Kalîla wa-Dimna*, originado a su vez, según la tradición, del *Panchatantra* indio, como fuente principal, y de otros textos de naturaleza moral y edificante. Surge así este género, parte del *adab* o "las bellas letras",[3] a partir del modelo que proviene de los reyes sasánidas de Persia. Más que para la teoría de gobernar a un Estado, destacan para

[2] Sobre los "Espejos para príncipes", cuya sola relación es larga, véase Sampere, "Los libros de administración".

[3] El concepto *adab*, si bien tiene el sentido general de "literatura", evolucionó a lo largo del tiempo: en su sentido más antiguo es sinónimo de *sunna*, un hábito, una práctica de conducta, loable y heredada de los ancestros. Luego se le consideró como una buena cualidad del hombre, la buena educación, la urbanidad, la cortesía: marca el refinamiento progresivo de la ética y las costumbres beduinas a través del Islam. Durante la época abbâsí, el *adab* era el refinamiento citadino, urbano, por oposición a la rudeza beduina. Así se le consideró a lo largo de la época clásica del Islam. Pero desde la hégira, por *adab* se entendía también la cultura profana del hombre, basada en la poesía, el arte oratorio, las tradiciones históricas y tribales. Era un verdadero humanismo, enriquecido a través del contacto con otras culturas, otros pueblos: así nace la literatura del *adab*, que retoma sobre todo las herencias persa y griega. El mismo Ibn al-Muqqafa' será uno de los representantes más distinguidos del género (*Cfr.* Gibb, *et al.*, *Encyclopédie de l'Islam*, I, 180-181).

conocer el arte de la administración pública. Los textos *adab* contienen una serie de hechos aprendidos en la escuela de la experiencia, que maduros consejeros transmiten a los jefes de Estado para que estos últimos realicen una mejor función de gobierno. De esta manera, el gobernante es el centro de interés y la figura principal del teatro de la política, que debe ejercerse con justicia y equidad en conformidad con los preceptos del Islam. Empero, justicia y equidad no son valores absolutos morales, sino que están supeditados al interés y las necesidades del Estado y su gobernante, por lo que los "Espejos" se orientan más a los fundamentos del arte de gobernar que a los principios morales del mismo. Siguen un método general, que se observa desde el mismo *Panchatantra*, que consiste en presentar historia y anécdotas acompañadas de un aforismo o enseñanza, el cual es probado con una historia o relación introducida luego: se enseña por el ejemplo. Como género que retoma temáticas y formas anteriores, los "Espejos" muestran con claridad el genio de adaptación y transformación enriquecedora que caracteriza al Islam (Rosenthal, *Political Thought*, 67-69).

Obras literarias de gran valor, con prosa destacada, versificaciones notables, aforismos que prefieren aconsejar, por ejemplo, el amenazar con el uso de la fuerza más que emplearla como método sistemático, creemos que los "Espejos" presentan un doble origen: las tradiciones indias por un lado, y las provenientes de Mesopotamia y Egipto antiguo, por el otro.

En cuanto a las primeras, hay polémica en cuanto a considerarlas realmente como la fuente de origen del género que nos ocupa aquí. En efecto, el origen griego o persa del mismo ha sido propuesto en alguna ocasión (Bidpai, *El libro de Calila e Digna*, "Introducción"). Perry discute tal posibilidad. Al respecto, cita algunas características del *Panchatantra* que hablarían de tal origen no indio de la obra: su peculiar estilo, que no permite pensar que lo sea; la incorporación de cuentos medio orientales muy antiguos en su corpus; la influencia de obras más "occidentales" en la literatura india, que se observa en algunas historias del *Panchatantra;* la poca antigüedad de este último en comparación con

otras, y el hecho de que la versión original de este texto no presentaba la introducción que luego se elabora en Persia. (Perry, *The Origin*, 16, 18, 38, 42-43, 54). Además, Perry discute también diversos ejemplos de obras persas antiguas que son reelaboradas luego por otras culturas y las dudas que surgieron desde antiguo en torno al tradicionalmente aceptado origen indio de la obra, posible fuente a su vez de los "Espejos" (Perry, *The Origin*, 6-7, 9-10).

Sin embargo, el mismo autor analiza también los sólidos argumentos que apoyan el origen indio de la obra: el testimonio del persa Hamza de Isfahan, que no habla del *Kalîla wa-Dimna* como de origen persa; la aceptación del origen indio en "innumerables" copias del mismo, sea en griego, árabe o persa; y como punto fundamental, que en la antigua versión siriaca del texto que se discute aparecen más de una docena de palabras sánscritas que se mantuvieron a partir del original (Perry, *The Origin*, 31, 43, 49). Finalmente, añade que el mismo *Panchatantra* presenta un gran número de voces indias que no aparecen en el Sindbad (Perry, *The Origin*, 84).

Con lo anterior, el origen indio del género parece comprobarse. De hecho, la India fue la fuente que inspiró la invención de muchas criaturas fabulosas —hombres con cabeza de perro, dragones, reinas amazonas— criaturas que los geógrafos árabes imaginaban poblando muchas de las regiones del mundo conocido. Otros elementos técnicos y narrativos que aparecen comúnmente en la literatura islámica son de origen indio también.[4] Analicemos ahora la otra vertiente, la cual proviene de Mesopotamia y Egipto...

En el área cultural del llamado Medio Oriente, dentro del que incluimos a Egipto, encontramos una pervivencia secular de rasgos, de estilos, de aspectos culturales diversos, muchos de ellos originados en los inicios mismos de la civilización en el área. En este gran espacio, desde las orillas del Mediterráneo y el Egeo, hasta las regiones bañadas por el

---

[4] Al respecto de esta influencia india sobre la literatura islámica, véase Norris, "Fables and Legends", 143.

Indo y el Ganges, perviven una serie de elementos que demuestran que esta amplia región geográfica comparte una serie de tradiciones culturales comunes.

Una tradición cultural, como la define Gordon R. Willey, es una forma cultural transmitida socialmente y que persiste a través del tiempo ("Diagram", 156). A decir de John Goggin:

> A cultural tradition is a distinctive way of life, reflected in various aspects; perhaps extending through some period of time and exhibiting normal internal cultural changes, but nevertheless throughout this period showing a basic consistent unity. In the whole history of a tradition certain persistent themes dominate the life of the people. These give distinctiveness to the tradition.
>
> (Service, "Archaeological Theory", 370)

La tradición cultural, contrariamente a lo que pudiera pensarse,[5] no es un ente rígido y sin evolución, sin transformación ni cambio. Por el contrario, para explicar sus modificaciones, puede pensarse en siete clases básicas de factores los cuales pueden ser potencialmente causales en el desarrollo de las tradiciones culturales: condicionantes biológicos y medioambientales que implican una adaptación ecológica del grupo humano que la produce, lo cual puede influir en el desenvolvimiento de la tradición a través del tiempo; aquellos inherentes a la naturaleza de la tradición misma; por cambios de carácter demográfico: aumento o descenso de la población por causas diversas; sociales, que se refieren a la especialización ocupacional de los individuos miembros de una sociedad, especialistas que pueden modificar con su propia capacidad creadora las tradiciones de un grupo; por contacto e influencia entre pueblos y culturas diferentes; y culturales, que se refieren a los límites

[5] Véase al respecto la opinión de Marshall Hodgson (*The Venture of Islam*, I, 34-39), que rechaza la idea de considerar a las civilizaciones asiáticas y africanas como "tradicionales", en el sentido de inmovilismo, de falta de evolución o adecuación de sus instituciones antiguas a las necesidades modernas.

de elaboración y desarrollo de la misma tradición. Cuando se llega a tales límites, el desarrollo expansivo se detiene y alguna otra clase de tendencia llega a establecerse paulatinamente, introduciendo modificaciones, por lo general enriquecedoras, en la tradición cultural que se modifica (Willey, "Diagram", 168).

Lo anterior permite comprender la existencia de varios tipos de tradiciones culturales: la directa, en la cual existe una continuidad cultural relativamente sin cambios; la convergente, que describe la amalgama o mutua influencia de lo que eran dos tradiciones separadas; la divergente, que implica el proceso contrario al anterior y que deriva en el surgimiento de dos o más fragmentos o partes que se separan de un tronco tradicional común; la tradición elaborada, que llega a ser cada vez más compleja, tanto en su contenido como en su organización conforme progresa a través del tiempo; finalmente, la tradición reductora es aquella que sigue una tendencia opuesta a la señalada anteriormente (Willey, "Diagram", 162).

Estos elementos teóricos nos permitirán explicar y comprender mejor algunos aspectos del desarrollo de la tradición cultural mediooriental que intentamos percibir en estas páginas, y que desemboca en los "Espejos para príncipes" de la literatura islámica, pero que también en otros temas muestra la civilización peculiar de esta gran área cultural, con variaciones regionales específicas, pero que, sin embargo, más allá de barreras geográficas o cronológicas, ha compartido y comparte una serie de rasgos y de tradiciones culturales de gran riqueza, aún en nuestros días.

De esta manera, ya desde Diodoro de Sicilia (c. s. I a. C.), encontramos la tradición de los supuestos viajes que Osiris, hermano de Isis, y ambos hijos de Cronos y Rea, realiza hacia la India y a otros países de Asia. En efecto, escribe Diodoro que Osiris encabezó un gran ejército para explorar tales regiones y entonces

> [...] continuó su marcha a través de Arabia a lo largo de la costa del mar Rojo, llegando hasta la India y los confines del mundo habitado. También fundó no pocas ciudades en la India, una de las cuales se llamó Nysa, deseando dejar allá un recuerdo de esa ciudad en Egipto, donde había

sido criado. También plantó hiedra en la Nysa india, y a través de la India y aquellos países los cuales la limitan tal planta solamente se encuentra en esa región hasta el día de hoy [...] Osiris también quiso cazar elefantes, y en todos lados dejó detrás de él pilares inscritos que hablan de sus campañas. Y visitó también todas las otras naciones de Asia y cruzó hacia Europa a través del Helesponto.

(*Diodorus of Sicily*, I, 13, 19-20)

Este fantástico relato nos habla de las relaciones y tradiciones que desde épocas muy antiguas unían a las diversas regiones del área cultural del Asia occidental, el norte de África y el Asia central con otras regiones del espacio asiático, la misma Arabia preislámica, que actualmente se sabe estaba integrada a las esferas de influencia de los grandes imperios de la época, desde el neoasirio hasta el bizantino, pasando por el aqueménida, a causa del comercio que florecía en diversas regiones de la península y que la enlazaba con los grandes centros del Mediterráneo oriental.[6]

Territorio de confluencia cultural y civilizadora, las creaciones culturales de esta macrorregión eran sustrato y referencia continuos para los pueblos que abrevaban en las grandes tradiciones mesopotámica, egipcia o india. Así, las tribulaciones de Ulises del canto V de la *Odisea* y las aventuras del Sindbad de *Las mil y una noches* parecen derivar del cuento egipcio del "Náufrago" (Dinastía XII, papiro 1115 del Museo del Ermitage); el tema general del cuento egipcio del "Príncipe predestinado" (Dinastía XIX, papiro Harris 500, BM 10060) perviviría en la famosa historia de la "Bella durmiente del bosque", de Charles Perrault; el motivo principal del "Cuento de los dos hermanos", también procedente de Egipto, pudo haber dado pie a la historia de José y la mujer de Putifar en el *Génesis*, la historia de Belerefonte y Anteia en la *Ilíada* y la de Hipólito y Fedra en la obra de Eurípides (Lefebvre, *Romans*, xi-xiv), por mencionar tan sólo algunos ejemplos. De hecho, la forma literaria

---

[6] Al respecto, véase Graf ("Arabia During Achaemenid Times", 131-132) y Abdul-Kader Muhammed ("Egypt-Arabian Relations", 95-136).

de la *Odisea* podría estar prefigurada en la "Historia de Si-nuhe" egipcia, de inicios del segundo milenio a. C. (Dinastía XII, papiros Berlín 3022 y 10499, entre otras fuentes), según la opinión de Vikentiev ("Le retour d'Ulysse", 184, 220-234). De hecho, se ha dicho que la literatura egipcia y la babilonia tuvieron influencia importante sobre la poesía homérica, como señala Bérard (citado por Vikentiev, "Le retour d'Ulysse", 188). Y si se comparan los contenidos de la historia del "Viaje de retorno de Ulises", se verán notables parecidos con la historia del dios egipcio Osiris, según consigna el papiro Chester Beatty I (Imperio Nuevo, c. s. XVI y XV a. C.). Algunas de las similitudes son asombrosas (Vikentiev, "Le retour d'Ulysse", 195-214).

Y de la misma forma, si la India recibe algunas de estas tradiciones, a su vez las proyecta hacia otras culturas: como veíamos antes, Ibn al-Muqqafa' (m. c. 139/757) fue el traductor y en parte el autor de la más famosa y notable obra de fábulas de la literatura islámica, al traducir las historias de animales de Bidpai o el *Kalîla wa-Dimna*, el libro de moral dirigido a los *kâtibs* del periodo Omeya tardío y de la época 'abâssí temprana: precisamente, este libro tenía una función parcialmente didáctica, al ilustrar las reglas de conducta de los príncipes y administradores. Antecedente de los "Espejos para príncipes", esta obra junto con el *Kitâb al-Wuzarâ'* de Muhammad b. 'Abdûs al-Yahshiyârî (m. 331/942), trabajo enciclopédico que contenía las tradiciones provenientes de fuentes árabes, persas, griegas e indias (Norris, "Fables and Legends", 142-143), retomaría la tradición de la fábula, iniciada precisamente en Mesopotamia desde la época sumeria (III dinastía de Ur): de tradición oral, como los proverbios, y por lo mismo vistas con desprecio por los académicos casitas, que se encargaron de copiar muchas de ellas en la época de recopilación de las grandes obras literarias mesopotámicas, establecieron, sin embargo, un formato retomado una y otra vez posteriormente: la disputa entre dos personajes, discusión que culmina con la opinión arbitral de una divinidad.

De la misma manera, otros tipos de deberes imbricados en ciertas tradiciones de la historia de cada sociedad, como el auxilio a los menes-

terosos, pueden considerarse como una tradición mediooriental que daría origen a la idea de la caridad musulmana o *zakat*, uno de los pilares de la religión del Islam (Fensham, "Widow, Orphan", 129).

Pero hablemos de la rica literatura mesopotámica. En ella encontramos tres obras que podrían ser la manifestación más temprana de la tradición cultural que desemboca en los "Espejos": la primera es un documento llamado las "Instrucciones de Suruppak hijo de Ubartutu". Suruppak aparece en la "Lista de reyes sumerios", y se dirige a su hijo Ziusudra, potencial heredero al trono de su padre. El texto que se conoce procede de la época asiria media (1360-1050 a. C.),[7] y su contenido es mínimo. Kramer dice (las traducciones son mías):

> Suruppak ofreció instrucciones a su hijo; Suruppak, el hijo de Ubartutu, ofreció instrucciones a su hijo Ziusudra: "Oh, hijo mío, consejos yo te ofrezco, atiende mi instrucción; oh, Ziusudra, una palabra yo hablaré a ti, presta oído a mi palabra, mi instrucción no la ignores, mi palabra hablada no la transgredas".
>
> (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 92-93)

El segundo documento es el llamado "Consejos de sabiduría", colección de exhortos morales que parece procede de la época casita en Babilonia (1600-1150 a. C.). Son 160 líneas que abarcan diversos temas: alejarse de las malas compañías, no hablar impropiamente, evitar los altercados y pacificar a los enemigos, lo indeseable que es casarse con una esclava o con una prostituta, etc. o el hablar impropiamente. Aquí nos interesan las líneas 81-94, "Las tentaciones de un visir" y las líneas 135-147, "Los deberes y los beneficios de la religión".

En "Las tentaciones...", el consejo se dirige a precaver al joven visir o príncipe de traicionar a su señor, cegado por la riqueza que está a su alcance. El príncipe:

---

[7] Seguimos en las fechas mesopotámicas la cronología propuesta por Liverani (*El antiguo oriente*, 34).

> [...] abre la casa del tesoro, entra, además de ti no hay nadie más (que pueda hacer esto). Riqueza ilimitada encontrarás dentro, pero no codicies nada de ello, ni hagas un doble juego. Después el asunto será investigado y el doble juego del cual eres culpable será [descubierto]. El príncipe escuchará [...]
>
> (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 96, 97, 103)

En el mismo texto se mencionan luego los deberes del príncipe hacia su dios:

> Cada día adora a tu dios. El sacrificio y la bendición son el acompañamiento propio del incienso. Presenta tu ofrenda por propia voluntad a tu dios, ya que esto es lo apropiado para los dioses. Ruego, súplica y postración ofrécele diariamente, y obtendrás tu recompensa. Entonces tendrás total comunión con tu dios. En tu sabiduría estudia la tablilla. La reverencia procrea el favor, el sacrificio prolonga la vida y la oración expía la culpa. Aquél que teme a los dioses no es menospreciado por... Aquél que teme a los Anunnaki[8] prolonga [sus días].

Dentro de la misma vertiente de interrelacionar el destino humano y la voluntad divina a través de la obra del rey, encontramos fragmentos del tercer documento mesopotámico que analizamos, "Consejo a un Príncipe", que procede del periodo Asirio tardío (900-615 a. C.). El objetivo básico del documento es precaver al rey en contra del castigo divino si él oprime a sus súbditos. Es por ello que el texto sirve también como una especie de conjuro para proteger al monarca al narrar lo que ocurriría si el soberano actuase negativamente y sin seguir el kittu, o sea, la justicia que su función debe procurar a su pueblo. Así, "Si un rey..." evita el consejo, o no actúa positivamente y con justicia, se seguirá un mal para él y su reino: su tierra se rebelará contra él, la condición de su tierra cambiará. Y también,

> [...] si un rey no presta atención a la justicia, su pueblo será arrojado al caos, y su tierra será devastada; si él no presta atención a sus nobles, su

[8] Los dioses mesopotámicos.

> vida será cortada en breve; si él no presta atención a su consejero, su tierra se rebelará en su contra; si él hace caso a un pillo, la condición de su tierra cambiará.
>
> (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 113)

Por lo demás, menciona lo que ocurriría si el rey extorsionase o hiciera injusticias o cometiera excesos contra ciudades como Nippur, Sippar o Babilonia, que recibirían la ayuda de los dioses y castigarían al monarca irrespetuoso. Así, el texto constituye una forma de pronóstico adivinatorio, en este caso a favor o en contra del monarca. Los dioses que fundamentan su trono y a los cuales se debe, castigarán su mal obrar:

> Si él no administra la justicia de su tierra, Ea, rey de los destinos, alterará su sino y no cesará de perseguirlo hostilizándolo [...] Si él hace un engaño a Ea, los grandes dioses al unísono y en forma justa no cesarán de perseguirlo [...] Si él toma la plata de los ciudadanos de Babilonia y la aumenta a la de sus propios cofres [...] Marduk, señor de los cielos y la tierra, pondrá a sus enemigos sobre él, y dará su propiedad y riqueza a su enemigo [...] Marduk, el sabio de los dioses, el príncipe, el consejero, entregará su tierra a su enemigo, para que los pueblos de su tierra realicen trabajo forzado para su enemigo, hasta que Anu, Enlil y Ea, los grandes dioses que habitan en los cielos y la tierra, en su asamblea decidan la liberación de aquellos pueblos de tales obligaciones.[9]
>
> (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 113)

En textos como éstos encontraríamos las raíces de una tradición cultural elaborada paulatinamente a lo largo del tiempo, por contactos entre diversos pueblos y superando sus límites culturales, enriqueciéndose al hacerlo, y tomando formas aparentemente nuevas, pero basadas en las antiguas. Esta tradición desemboca en un precepto fundamental, ideal de la tradición política persa —aqueménida, parta, sasánida— y que es retomado por el Islam a su advenimiento como Estado e imperio mu-

---

[9] En el famoso "Himno a Samas", del periodo Babilonio Antiguo (1894-1595 a. C.), se establecen premisas similares (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 121-123, 127).

chos siglos después: la unión íntima de la religión y del gobierno. La religión no sólo interesa al Estado, sino deviene la clave del arco de la administración pública (Goldziher, *Le dogme*, 41. Sobre el caso persa aqueménida, Skladanek, "The Structure", 117-123). Lo mismo en Mesopotamia, en Egipto, entre los persas o en el Islam. De ahí que en un proverbio de la época Babilonia tardía (1025-725 a. C.) se afirme:

> Como la gente dice: "el Hombre es la sombra de un dios, y un esclavo es la sombra de un hombre; pero el rey es el espejo de un dios" [... *sarru: su-u qe-e mu-us-su-li sá ili*].
>
> (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 281-282)

Es peculiar ver que la idea de la lámpara que ilumina el camino del príncipe, del "espejo" donde se refleja el actuar ideal de aquél, estaría en cierta forma presente en este documento. En efecto, el acadio *mussulu* quiere decir "semejanza, parecido": *istu ûmi annî pûh [amêli] u mu-us-su-li-su zu*[...], "desde este día es el substituto del hombre y su semejante". Pero también, si el término se une a un sustantivo de materia: oro, plata, cobre, toma el sentido de espejo: *qê mussuli* es "cobre reflejante", o sea, espejo de cobre, en este caso. Finalmente, el término está relacionado también con *mussulti*, réplica, representación, y ambos proceden de *masâlu*, verbo que denota la acepción de ser similar, ser igual, ser la mitad de otro. *Mussulu* es "hacer similar", copiar, hacer de igual rango o valor, o ser igual, equipararse (Civil, *The Assyrian Dictionary*, X, pte. I, 355-357 y X, pte. II, 281): *tanâdâti sarri ilis ú-massil*, "yo hice el ruego para el rey como aquel para un dios".[10]

La elaboración de esta tradición cultural desemboca en la sabiduría del *Dênkart*, libro pahlaví que constituye la obra más completa que muestra la doctrina, la historia y la literatura de la religión de Mazda, el principal texto filosófico zoroástrico que ha sobrevivido hasta nuestros

[10] Del "Ludlul bêl Nêmeqi", poema del "Justo paciente" (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 40-41).

días, y cuya versión procede del periodo sasánida tardío (s. VI-VII d. C.). En el libro III del *Dênkart* leemos:

> Sabe que según la Exposición de la Buena Religión, la soberanía es la existencia de la Religión y la Religión es la existencia de la soberanía de las provincias. Las bases y origen y palabra de la Religión es la admisión del servicio al Señor Omnisciente. La elevación de la Religión y de los estados se desenvuelve una de los otros: la elevación de la soberanía irania [emana] del Servicio de la Religión de Ohrmazd; la superioridad de la Religión [emana] de la soberanía. Su lustre supremo es el mayor beneficio unido a las criaturas. Por la unión de la Soberanía y la Buena Religión [se levanta] la Soberanía justa y por la unión de la Buena Religión [emana] la Soberanía justa, la cual [es] del mismo linaje como la Buena Religión. En tanto que la soberanía de la Religión es parecida a la Soberanía de los estados, de la misma manera sin buena soberanía hay irreligiosidad y debido a la irreligiosidad no hay soberanía.
>
> (Kanga, "Kingship", 221-223)

En diversos "Espejos" tal idea es clave: por ejemplo, en el *Kitâb al-Sultân* de Ibn Qutayba (828-889), leemos que los guardianes de Dios en la tierra son los gobernantes musulmanes. Es por ello que "el gobierno y la religión son dos hermanos, uno de los cuales no subsiste sin el otro" (Sampere, "Los libros de administración", 218-231). Y para al-Turtûsî (1059-1126) en su *Sirâj al-mulûk o Lámpara de príncipes*, la religión se une indisolublemente al gobierno: la religión, el Sultán, y el pueblo son el equivalente al soporte, toldo, cuerdas y estacas de una tienda. El toldo es el Islam, el soporte el sultán y las cuerdas y las estacas son el pueblo, todo lo cual se complementa: a Dios se le obedece directa o indirectamente a través del sultán (Sampere, "Los libros de administración", 437-461). En el famoso "Espejo" de Nizâm al-Mulk, *Siyâsat Nâma* o *Tratado de gobierno* (1092), la idea de que la monarquía y la religión son como dos hermanas es una constante también (62-63, 143, 184). El mismo precepto aparece en la obra de Al-Gazâlî, *Nasîhat al-Mulûk* (escrito entre 1105 y 1111): la cualidad

más importante de los reyes es su correcta religiosidad, por la relación "filial" entre monarquía y religión (29, 46, 60).

Del Egipto antiguo proceden tradiciones similares, que se consignan en el famoso género literario de las "Instrucciones", equivalentes a los "Consejos de sabiduría" mesopotámicos. En la "Instrucción para el rey Meri-ka-Re" (papiro Leningrado 1116A, copia de la Dinastía XVIII, si bien el original parece corresponder al Primer Periodo Intermedio, 2134-2040, o al Reino Medio, 2040-1640 a. C.),[11] el escriba consignó:

> Construye monumentos [...] para el dios. Eso es lo que hace vivir el nombre de aquél que lo realiza [...] Un único día da la eternidad, y los efectos de una hora perfeccionan el futuro. El dios conoce a aquel que trabaja para él [...] Bien dirigidos son los hombres, el ganado del dios [...] Él hizo para ellos a los gobernantes, [incluso] en el huevo, un apoyo para soportar la espalda del discapacitado [...] Sólo el dios conoce todo nombre.

(Versión de John Wilson, Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts*, 416-417)

Y concluye esta antigua Instrucción de sabiduría: "Aquél que prospera en la tierra es uno de ellos, y aquellos que siguen al rey son dioses [...]" (Pritchard, *Ancient Texts*, 418).

Podríamos multiplicar los ejemplos en relación con otras temáticas contenidas lo mismo en las obras de sabiduría mesopotámicas que en las Instrucciones egipcias al igual que en los "Espejos" musulmanes y en otras obras persas o indias. Así, verbigracia, la importancia y las funciones de la realeza de que habla Meri-ka-Re (Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts*, 417) recuerdan las "Cualidades de los soberanos" que menciona el libro III del *Dênkart*. La última, y tal vez la más importante cualidad indica que el rey debe tener la "dedicación de uno mismo a la veneración de Dios, o el sabio Servicio de Dios" (Kanga "Kingship", 226-231). Imposible no recordar el *Qâbûsnâmah* (1082) de Kay Kâ'ûs Ibn Iskandar, y su relación de las virtudes del monarca (Rosenthal,

[11] Seguimos la cronología egipcia Baines y Málek (*Atlas of Ancient Egypt*, 8-9).

Political Thought, 78-80). Al respecto, Nizâm al-Mulk es más expresivo al enumerar todas las virtudes que el soberano debe poseer: belleza física, buen carácter, sentido de la justicia, coraje, aptitud para las artes marciales y la guerra, gusto por las artes y las ciencias, fe sólida, obediencia estricta a los preceptos islámicos, entre muchas otras (Al-Gazâlî, *Book of Counsel*, xiv-xv; Rosenthal, *Political Thought*, 82-83). Al-Gazâlî retoma aún más claramente esta tradición al hablar de las Sesenta Virtudes del Divino Esplendor del monarca (Al-Gazâlî, *Book of Counsel*, 74-75).

De forma similar los "Espejos" citados recomiendan apoyarse en los nobles y precaverse de las rebeliones, como los textos mesopotámicos y egipcios proponen.[12]

Independientemente del pragmatismo de tales preceptos, que son inherentes a la actuación pública de todo gobernante de cualquier Estado antiguo o moderno, el énfasis puesto en las temáticas que intentamos mostrar aquí, parecería indicar que en estos aspectos no hay solamente una coincidencia poligenética, no se trataría tan sólo de paralelismos producto del reflexionar filosófico de los hombres de diversas latitudes, sino de la pervivencia de formas culturales tradicionales, que superan límites geográficos o temporales y que constituyen todo un trasfondo histórico-cultural sobre el que surgieron y se modelaron aparentemente nuevas formas culturales, pero cuyas raíces se remontan a milenios anteriores. No pensamos, desde luego, en un simple proceso difusionista, sino en una amalgama enriquecedora de elementos culturales presentes en las tradiciones de las grandes civilizaciones de la zona. No en balde, el islamólogo francés Maurice Lombard (*The Golden Age*, 239) escribió:

---

[12] Nizâm al-Mulk (*The Book of Government*, 33, 43, 46, 66, 102-103, 132, 194-245, 250); Al-Gazâlî (*Book of Counsel*, 84-90, 106-107, 110, 133)); Lambert: "Consejos de sabiduría", líneas 22-30 y el "Consejo a un príncipe" (*Babylonian Wisdom*, 99-101 y 113). Sobre la importancia de las buenas relaciones con los nobles para evitar rebeliones, y la condena tan explícita al que se rebela en las "Instrucciones de Meri-ka-Re" como resultado de la época de inestabilidad que sufrió Egipto a fines del Reino Antiguo y en el Primer Periodo Intermedio (Pritchard, *Ancient Texts*, 415).

> Establecida entre China, India, Bizancio y las sociedades bárbaras medievales —turcas, negras y occidentales— la civilización musulmana en su Edad de Oro, desde el fin de los antiguos imperios hasta el surgimiento de los Estados modernos, fue un crisol en el tiempo y en el espacio, una gran encrucijada, una vasta síntesis, un asombroso lugar de encuentro.

De ahí que, dentro del contexto de esta tradición cultural que une al Estado y a la religión, al gobernante y a la divinidad, y a los pueblos y civilizaciones del Medio Oriente antiguo y medieval en general, es como mejor se entienden tres proverbios de la denominada "Colección asiria", del periodo medioasirio ya mencionado:

> No es la riqueza lo que constituye tu soporte. Es [tu] dios. Seas pequeño o grande, es [tu] dios quien te sostiene... que él no se levante en presencia de [su] dios y rey; sus dioses lo abandonarán, su señorío será expulsado, y su dios no será suyo.
>
> (Lambert, *Babylonian Wisdom*, 225, 232).

BIBLIOGRAFÍA

ABU HAMID MUHAMMAD AL-GAZALI, *Book of Counsel for Kings (Nasîhat al-Mulûk)*, trad. del persa e intr. F. R. C. Bagley, London: Oxford University Press, 1964.

BAINES, JOHN y JAROMIR MÁLEK, *Atlas of Ancient Egypt*, New York: Facts on File, 1980.

BIDPAI, *El libro de Calila e Digna*, ed. de John Keller y Robert W. Linker, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.

CIVIL, MIGUEL, *et al.* (eds.), *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, 21 vols., Chicago-Glückstadt: The Oriental Institute-J. J. Augustin Verlagbuchhandlung, 1964, t. X, pte. I, 355-357 y X, pte. II, 281.

Diodorus of Sicily, 10 vols., trad. del griego C. H. Oldfather, London-New York: William Heinemann-G. P. Putnam's, 1933.

FENSHAM, CHARLES, "Widow, Orphan and the Poor in Ancient Near Eastern Legal and Wisdom Literature", *Journal of Near Eastern Studies*, 21-2, 1962, 129-139.

GIBB, H. A. R., *et al.* (eds.), *Encyclopédie de l'Islam*, Leyde-Paris: E. J. Brill-G. P. Maisonneuve, 1960.

GOLDZIHER, I., *Le dogme et la loi de l'Islam*, Paris: Geuthner, 1920.

GRAF, DAVID F., "Arabia During Achaemenid Times", en Heleen Sancisi-Weerdenburg y Amélie Kuhrt (eds.), *Achaemenid History. IV. Centre and Periphery. Proceedings of the Groningen 1986 Achaemenid History Workshop*, Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1990, 122-145.

HODGSON, MARSHALL, *The Venture of Islam. Conscience and History in a World of Civilization*, 3 vols., Chicago: University of Chicago, 1974.

KANGA, M. F., "Kingship and Religion in Iran", en Jacques Duchesne-Guillemin (ed.), *Commémoration Cyrus. Actes du Congrés de Shiraz 1971 et autres études rédigées à l'occasion du 2500e anniversaire de la fondation de l'empire perse. I. Hommage universel*, Leiden-Téhéran: E. J. Brill-Bibliothèque Pahlavi, 1974, 221-223.

LAMBERT, W. G., *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1960.

LEFEBVRE, GUSTAVE, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1976.

LIVERANI, MARIO, *El antiguo oriente. Historia, sociedad y economía*, trad. J. Vivanco, rev. Joaquín María Córdoba, Barcelona: Crítica, 1995.

LOMBARD, MAURICE, *The Golden Age of Islam*, trad. J. Spencer, Amsterdam-New York: North Holland-American Elsevier, 1975.

MUHAMMED ABDUL-KADER MUHAMMED, "Egypt-Arabian Relations in the Ancient World: Sources and Studies", *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte*, 64, 1981, 95-136.

NIZAM AL-MULK, *The Book of Government or Rules for Kings. The Siyâsât-Nâma or Siyar al-Mulûk*, trad. del persa Hubert Darke, London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

NORRIS, H. T., "Fables and Legends", en Julia Ashtiany, *et al.* (eds.), *'Abbasid belles-lettres*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 138-197.

Panchatantra o cinco series de cuentos, trad. del sánscrito José Alemany y Bolúfer, Madrid: Perlado Páez, 1908.

PERRY, B. E., *The Origin of the Book of Sindbad*, Berlin: Walter de Gruyter, 1960.

PRITCHARD, JAMES (ed.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, Princenton: Princenton University Press, 1974.

ROSENTHAL, ERWIN I. J., *Political Thought in Medieval Islam. An Introductory Outline*, Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

SAMPERE VILLET, FRANCISCO, "Los libros de administración en el Islam medieval", tesis de doctorado, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

SERVICE, ELMAN R., "Archaeological Theory and Ethnological Fact", en Robert A. Manners (ed.), *Process and Pattern in Culture. Essays in Honor of Julian H. Steward*, Chicago: Aldine, 1964, 364-387.

SKLADANEK, BOGDAN, "The Structure of the Persian State (an outline)", en Jacques Duchesne-Guillemin (ed.), *Commémoration Cyrus. Actes du Congrés de Shiraz 1971 et autres études rédigées à l'occasion du 2500e anniversaire de la fondation de l'empire perse. I. Hommage universel*, Leiden-Téhéran: E. J. Brill-Bibliothèque Pahlavi, 1974, 117-123.

VIKENTIEV, VLADIMIR, "Le retour d'Ulysse du point de vue egyptologique et folklorique. Parallèles anciens et moyenageux", *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, 29, 1948, 184-234.

WILLEY, GORDON R., "Diagram of a Pottery Tradition", en Robert A. Manners (ed.), *Process and Pattern in Culture. Essays in Honor of Julian H. Steward*, Chicago: Aldine, 1964, 152-165.

II

Astrología, astronomía y metafísica en Tomás de Aquino

Héctor Zagal
Universidad Panamericana

Los primeros filósofos eran astrónomos, el cielo recuerda a los hombres su destino, o sea, que no solamente son creados para obrar, sino también para contemplar.

Feuerbach, *La esencia del cristianismo*, "Introducción".

INTRODUCCIÓN

Mi intención es mostrar la importancia que para el tomismo —el "tomismo" de santo Tomás— tienen las substancias celestes y su relación con el mundo sublunar. El asunto no es tan simple como piensan algunos manuales. La "astronomía" es vértebra del tomismo, se quiera o no. Nótese que escribo "vértebra", no "columna vertebral". Sustento esta afirmación sobre dos argumentos. Histórico el primero, metafísico el segundo.

Desde los caldeos, con anterioridad en extremo oriente, la relación entre los movimientos de los cuerpos celestes y la suerte humana ha sido objeto de estudio. Religión, empirismo y ciencia se han dado cita en la observación e interpretación del movimiento de la bóveda celeste.

Tan importante es este acontecimiento que Aristóteles no duda en situar el surgimiento de las ciencias matemáticas en Egipto y Mesopotamia, donde la casta sacerdotal gozaba de tiempo para la observación del cielo (*Metafísica* I 1, 981b 20ss).[1] La popularidad —compatible con el anacronismo científico— de los horóscopos en nuestra época es una prueba de la vigencia que la relación entre los astros y la conducta humana continúa teniendo.

Uno de los grandes problemas de la metafísica y antropología aristotélica y tomista es la relación entre lo espiritual y lo material, entre lo mental y lo corporal, entre la materia y "lo separado" (horismos). Un ejemplo es el famoso problema de los proyectiles de *Física VIII*, que tanta tinta ha generado: Simplicio, Buridán... Otro ejemplo, los espíritus animales de ciertos intérpretes árabes, parcialmente asumidos por san Alberto Magno y en un par de ocasiones por el mismo santo Tomás. La relación entre la substancia espiritual y la material es compleja.

LAS FUENTES

Me centraré fundamentalmente en tres textos: *Suma contra gentiles* libro III.[2] Esta obra es muy valiosa para mi propósito. Aquino la escribe para convertir a los no cristianos, especialmente a los musulmanes, entre quienes —según los cristianos medievales— los sortilegios astrológicos estaban especialmente difundidos. La tradición zodiacal proviene de Medio Oriente, aunque es bien conocida en Europa: el libro de horas del duque de Berry de los hermanos Limbourg. El recurso a las otras dos fuentes se explica por los títulos: *De sortibus ad Dominum Iacobum de Burgo* y *De iiudiciis astrorum ad Fratrem Reginaldum socium suum carissimum*.

---

[1] Como es habitual, cito a Aristóteles utilizando la numeración de Bekker.

[2] Citaré la *Suma contra gentiles* de una manera tradicional, libro y capítulo. Por existir versión castellana autorizada no utilizo el latín original.

De sortibus versa sobre la astrología como método para conocer la "buena o mala suerte", tentación constante en una civilización donde la única ciencia con sólido valor predictivo era la astronomía. Según James A. Weisheipl, el destinatario de esta carta es Lord James, quien había solicitado consejo sobre el modo cristiano de acudir al azar. El doctor de Aquino divide la respuesta en cinco partes: (1) los asuntos sobre los cuales se echa suerte; (2) el motivo de recurrir al azar; (3) los diversos modos de hacerlo; (4) su utilidad, y (5) su moralidad. Si alguien dentro de la tradición cristiana califica como ociosa la pregunta, demuestra su ignorancia de la Sagrada Escritura. *Actus apostolorum* narra la elección del apóstol Matías, sustituto del traidor Judas Iscariote recurriendo a la suerte (*Act.* I, 23ss). El original griego utiliza el aoristo del ambiguo verbo *didômi*.[3] El colegio apostólico echa suertes "y la suerte cayó en Matías, que fue agregado al número de los apóstoles" (I, 26). La pregunta tiene sentido en una comunidad cristiana. Los Magos venidos del Oriente supieron del nacimiento de Jesús por una estrella. Ignatius Eschmann y Weisheipl subrayan el paralelismo entre la carta, la *Summa Teologiae* II-II 95, 3-8, y el *Quodlibet* 12, 35 (disputado en el adviento de Navidad de 1270).

El opúsculo *De iiudiciis astrorum ad Fratrem Reginaldum socium suum carissimum* escrita *ex profeso* para responder a una consulta sobre el tema. La conclusión es sencilla: consultar a los astros sobre actos donde interviene el libre albedrío es grave pecado.

No por centrarme en estos tres textos excluyo la posibilidad de remitirme a otros lugares del *Corpus Thomisticum* cuando así lo considero necesario. En cualquier caso, la evolución y cronología de la *Opera* tomasiana no es especialmente relevante en este rubro. El inédito trabajo doctoral de Enrique Alarcón (Universidad de Navarra, Pamplona, España, 1999) es un instrumento extraordinario para la comprensión

---

[3] Sigo la edición crítica de Nestle-Aland. El versículo 26, donde aparece la expresión de la neovulgata "*Et dederunt sortes eis*" presenta variantes en diversos manuscritos, pero ninguno cuestiona el aoristo de *didômi* utilizado por el hagiógrafo. Los editores remiten a *Proverbios* 16, 33.

del tomismo en algunos puntos medulares como la distinción entre *actus essendi* y *essentia*. Alejandro Llano, entre otros, ha hecho notar la raigambre aviceniana del argumento del ave fénix, que da pie a la interpretación de Suárez (Llano, *Metafísica y lenguaje*, 242 ss.).

Soslayo de alguna manera el comentario al *De coelo*, a los *Meteorológicos*, la *Física* y a la *Metafísica* en el supuesto —inexacto, en mi opinión— de que Aquino "expone" al Estagirita sin perturbar la exégesis del *corpus aristotelicum* con su cristianismo.

LA RAÍZ DEL PROBLEMA

Aquino construye su teología a partir de una visión del mundo donde Ptolomeo, Hipócrates, Eudoxo y el "nuevo" Aristóteles son autoridades paganas *par excellence*. Ya los padres de la Iglesia, como san Agustín, habían combatido contra la astrología. Basta pensar en *Las confesiones*. Agustín de Hipona rechaza la divinidad de los astros y la compleja astrológica maniquea. (Véase también san Agustín, *De doctrina cristiana*, II, 23 PL 34, 53).[4]

Ptolemaicos o copernicanos, la astrología acecha al cristianismo escolástico. La cuestión no es si el sol gira o no en torno a la tierra sino el alcance que la influencia de astros tiene sobre la vida humana. El geocentrismo es irrelevante.

El *corpus hipocraticum* —aceptado *grosso modo* por la escolástica— anuncia el problema. La salud es equilibrio entre cuatro humores. Tal armonía depende de los temperamentos naturales, la dieta, el clima, el firmamento incluido. *Prima facie* la postura hipocrática se antoja primitiva. Superados algunos prejuicios, el esquema hipocrático posee un deje de verdad. Por ejemplo, los cambios bruscos de presión atmosférica inciden directamente en el "ánimo" de muchas personas. Se lee en *Perì Aeron, hydáton, tópôn:*

[4] James C. Doig, *Aquinas on Metaphysics, a historico-doctrinal study of the Commentary on the Metaphysics* Especialmente interesante es el capítulo II.

> Según transcurre el tiempo y pasa el año, podrá decir cuántas enfermedades generales van a atacar la ciudad en verano o en invierno [...] Pues quien conoce los cambios de las estaciones y la salida y el ocaso de los astros, a la vista de cómo ocurre cada uno de esos hechos, podrá prever como va a ser el año. Al reflexionar y prever de este modo, conocerá perfectamente la ocasión oportuna de cada caso, conseguirá curar en la mayor parte de las ocasiones y obtendrá un éxito grandísimo en la ciencia médica. Si alguien pensara que estos datos son propios de la meteorología, en caso de cambiar de criterio, sabrá que la astronomía contribuye a la medicina, no en poquísima, sino en grandísima cosa. En efecto, los órganos internos les cambian a los hombres juntamente con las estaciones.
>
> (Hipócrates, "Sobre los aires, aguas y lugares", 2, 41 ss.)

La ciencia médica (*ars medica*, no alquimia) apuntaba claramente una relación entre el movimiento del cielo y el comportamiento de las plantas, las bestias y los seres humanos. Ciertos positivistas divulgaron una visión de la medicina medieval como mezcla de charlatanería y superstición.

La recepción de la *Física* y la *Metafísica* de Aristóteles en el apogeo escolástico reforzó la hipótesis de que las substancias celestes son supernaturales (*hyperfísicas*). Curiosamente, el *Timeo* de Platón, conocido antes que dichos tratados, divaga tanto en su cosmogonía que admite una diversidad de lecturas más compatible, de algún modo, con la cosmogonía cristiana. Platón es el maestro de las alegorías, los mitos; del titubeo y la autocrítica. El *Timeo* es un diálogo con un amplio rango de interpretaciones.

El verdadero "riesgo" está en la filosofía natural de Aristóteles y en su así llamada metafísica. De hecho, comentando la *Metafísica* XII Tomás se ve orillado a precisar que muchos de los razonamientos de Aristóteles son silogismos plausibles y no apodícticos. El peligro de "nuevo" para Aristóteles es doble:

Primero, en *Metafísica* XII Aristóteles reconoce cierta validez a los mitos y —desafortunadamente— se refiere expresamente a la creencia en la divinidad de los astros.

> [...] será fin de toda traslación alguno de los cuerpos divinos que se trasladan por el cielo (*ti theîôn sômatôn*) [...] Ha sido trasmitida por los antiguos y muy remotos, en forma de mito, una tradición para los posteriores, según la cual estos seres son dioses y lo divino y abarca la naturaleza entera. Lo demás ha sido añadido ya míticamente para a la multitud, y en provecho de las leyes y del bien común. Dicen, en efecto, que éstos son de forma humana o semejantes a algunos de los otros animales, y otras cosas afines a éstas.
>
> (*Met.* XII, 8, 1074ª 31 ss.)

No soslayemos el testamento del Estagirita. Con parte de su herencia ordena el sabio la construcción de estatuas a las divinidades paganas. ¿Simple concesión a la costumbre popular o manifestación externa de una inquietud real?

Segundo, Aristóteles y Tomás no se cansarán de afirmar la incorruptibilidad del cielo en La lección VI del libro I del comentario al *De caelo et mundo*, donde se explica I, 3, 270ª 12 ss., que lleva por subtítulo "*Ostenditur habeas caeleste esse ingenerabile et icorruptibile*". Lecciones más adelante se afirma: "*Dicit autem totum caelum esse ingentium et incorruptibile, eo quod máxima pars corpororum mundi est substancia caelestis corporis, quod est ingentium et incorruptibile per modum quo in primo libro probatum est*" (*In De caelo* II, lect. I, n. 289).[5] La no-contingencia de los cuerpos celestes es un hecho que puede ser probado racionalmente. Y por si cupiera alguna duda: "*Postquam Philosophus determinavit de perpetuitate caeli, hic determinat de divesitate partium eius*" (*II, In De caelo* lect. II, n. 300). Nótese la distancia que Aquino toma de Aristóteles. Es "El Filósofo" quien determina la perpetuidad del cielo. En realidad perpetuidad es un eufemismo para rehuir el término eternidad. El verdadero problema radica en la necesidad del universo, no en su eternidad. El universo cristiano fue creado por Dios. Las condenas del obispo

---

[5] Salvo que se diga lo contrario, cito los comentarios siguiendo la edición de Marietti y numeración, la excepción *par excellence* es el *Comentario* a las sentencias, no publicado por Marietti. Sigo la edición de Bussa en Fromman Verlag que utiliza la numeración típica.

Tempier contra el aristotelismo —al menos contra cierto "aristotelismo"— tienen fundamento en el catolicismo.

LA NATURALEZA DE LAS SUBSTANCIAS CELESTES

Empédocles, Aristóteles y Tomás afirman la existencia de cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. Los elementos son "una primera forma", una determinación primigenia, una modalidad de la materia primera, lo mismo me da. Los adjetivos caliente, frío, seco, húmedo, acotan la materia primera, definida por el Estagirita, seguido por Aquino, como *"neque quid, neque quale, neque quantum"*.

La materia primera es un sujeto "trascendental", si se me permite el anacronismo. Tomás de Aquino, siguiendo al Estagirita, le niega todo salvo la potencia. La materia prima es *"neque quid, neque quale, neque cuantum"* en la traducción de Moerbeke. La materia inteligible (*hylè noetè)* de los objetos geométricos y la materia primera funcionan de manera muy parecida. Ambas son condiciones de inteligibilidad del mundo. Es menester reconocer (¿postular?) un sujeto último de donde emerja la forma. La diferencia crucial entre la materia primera inteligible y la materia primera metafísica es la potencialidad real de la segunda; la primera es posibilidad lógica, no ontológica. No obstante, atenidos a la definición tomista y aristotélica nos percatamos que la materia prima "es demasiada potencia", como es forma en potencia es de una especie y de ninguna. Esta observación aparentemente tangencial cobra importancia a la hora de determinar la naturaleza de los cuerpos celestes.

Según el aristotelismo y según el tomismo, la cercanía a los cuerpos celestes, particularmente al sol, "desequilibra" la naturaleza y genera la descomposición y mezcla de los cuatro elementos (cfr. *Quodl.* VI, q. 11 y *Met.* XII, 6, 19072[a] 10-13 y el comentario respectivo). De nueva cuenta se trata de una teoría de cierta actualidad.[6] Aquino es audaz: cada

[6] La filosofía antigua y medieval vislumbró *grosso modo* algunos aspectos de las leyes de Newton. Dejo a los seguidores de Thomas Kuhn la interpretación del hecho.

cuerpo celeste posee un tipo específico de causalidad. La idea es de raigambre aristotélica. Cada constelación del zodiaco ejerce un tipo de efectos particulares. Los cuerpos celestes influyen de manera diferente en la tierra, pues no son idénticos. La bóveda celeste es jerárquica y está constituida por diferentes cuerpos (cfr *S. Th.* I, 68, 2 ad 3). Caso típico, Saturno: su efecto es refrigerante. Así lo afirma Aquino en tres distintas ocasiones citando al maestro de las sentencias (*In II Sent.*, 14, 1 ad 3).

LA BÓVEDA CELESTE Y EL MUNDO SUBLUNAR

Los astros son causa del movimiento de generación y corrupción en la tierra. Santo Tomás considera razonable la eternidad de mundo, aunque no sea una verdad de hecho.[7] Eternidad y contingencia son compatibles si se recurre a la composición "trascendental" *esse/essentia*. Los cuerpos celestes no son susceptibles de corrupción. Para Aristóteles y para Aquino el movimiento se clasifica en: crecimiento y disminución, alteración, generación y corrupción. Por circunstancias no del todo contundentes, las substancias celestes únicamente se mueven localmente. Su movimiento es circular, pues la naturaleza de este movimiento carece de comienzo y fin. Es un movimiento sin principio ni término y en este aspecto es perfecto. No ha lugar a la corrupción ni a la generación. Aquino y Aristóteles reconocen una especie de inercia del móvil celeste: una vez "iniciado" el movimiento circular no se detiene salvo la presencia de un obstáculo externo y violento. Las substancias supralunares no están sujetas a corrupción ni generación dentro del marco de lo creado. La bóveda celeste aristotélica es como la materia: tomada en su conjunto no se crea ni destruye, sólo se transforma. Escribe Beuchot:

[7] También se puede consultar *De Gen.* II 10, 336^a 23 ss. y el pasaje paralelo en el comentario de santo Tomás. Existe una traducción castellana (Velázquez). Difiero profundamente de la edición, pues además de ser de difícil lectura deshace el hilo conductor del comentario. Sin duda es muy orientador el capítulo XI de Litt, *Les Corps celestes dans l'universe de saint Thomas d'Aquin.*

"La materia no puede permanecer sin que sea sujeto de alguna forma; por ello cuando una cosa se corrompe se genera otra. Y esta especie de circularidad de generaciones y corrupciones hace que tengan aptitud para la perpetuidad. Esto es lo que sostiene Aristóteles, pero santo Tomás difiere de él en este punto por su cristianismo, ya que por la fe católica no se puede suponer la perpetuidad del mundo y del movimiento" (Tomás de Aquino, *Comentario a la gen.*, XXIII).[8] El concepto de creación está más allá de esta cosmología y, de alguna manera, es compatible con ella. Los cuerpos celestes tienen como motor (causa final) al Motor Inmóvil (dios).

Galileo escandalizará a los astrónomos de su época al observar con su telescopio las manchas solares, indicio de la corrupción de las substancias hasta entonces consideradas como incorruptibles. No obstante, el Ateniense de las "Leyes" de Platón expresa opiniones suficientemente provocativas:

> Cuando tú o yo sostenemos que hay dioses y aducimos como prueba que el sol y la luna, los astros y la tierra son dioses y seres divinos, los que han sido convencidos por esos sabios, nos dirían que son tierra y piedras que no pueden ocuparse para nada de los asuntos humanos, pero que bien horneados y recubiertos con nuestros cuentos han adquirido una costra de credibilidad.
>
> (*Leyes* X 886d ss.)

AVERROES Y AVICENA

Ibn Rush e Ibn Sînâ representaron un papel fundamental en la recepción del *Corpus aristotelicum* en el Occidente cristiano. Verdad de Pero Grullo. Afortunada o desafortunadamente, los dos sabios musulmanes echan mano de la astronomía aristotélica y la reinterpretan con matices peligrosamente anticristianos. El neoplatonismo emanacionista de Avi-

---

[8] El texto al que se refiere Beuchot es *In de generatione et corruptione expositio*, Lib. I, lect. 7, n. 57.

cena está vinculado a los astros como un puente, una especie de eón entre Dios y la humanidad.[9]

Averroes ataca a Avicena.[10] Entre otros puntos rechaza la distinción aviceniana entre *esse* y *essentia*. La considera racionalista. A ello hay que sumar que Averroes se percata de la problematicidad de la composición y dinamismo de las substancias celestes.

Comentando *Física* VII Averroes[11] afirma que la forma de las substancias celestes actualiza plenamente su materia. Se trata de una naturaleza verdaderamente extraña y ambigua. El texto es complicado y explícitamente criticado por Santo Tomás. Arremete Aquino:

> *Quod autem in corpore caelesti non sit aliqua potentia ad non esse, ex hoc contingere dicit, quod habeas caeleste dicit non esse compositum ex materia et forma quasi ex potentia et actu; sed dicit ipsum esse materiam actu existentem, et formam eius dicit animam ipsius; ita tamen quod non contituatur in esse per formam, sed solum in moveri. Et sic dicit in eo esse, non potentiam ad esse, sed solum ad ubi, sicut Philosophus dicit in Met. XI [XII].*[12]
>
> (*In Phys.* VII, lect. 21, n. 1152)

Los cuerpos celestes son sumamente perfectos. Su estructura es hilemórfica. No obstante, la forma de las substancias celestes es una especie de "alma" que no "agota" la potencia de la materia. En otras pala-

---

[9] El asunto dista de ser fácil. Avicena es un gran pensador. Se corre el riesgo de caricaturizar al filósofo persa. Un libro que hace justicia a Ibn Sînâ: Peter Heath, *Allegory and Philosophy in Avicena (Ibn Sînâ)*.

[10] Mohamed Mesbahi, "Ibn Rushd critique", 73, dedicada específicamente al tema.

[11] Averroes: In VIII *Phys*. fol. 432 M: "*Vult declarare in hoc capitulo, quem ex ista continuatione motus sequitur quod ite motor non sit corpus, sicut opert etiarum quod sit unus, et quod illud quando movetur ab illo, sit motuorum unorum. Motor non corporeus, quia non movet, nisi expellendo, aut attrahendo, aut utrunque* [...]. Mi propósito no es estudiar la teoría de los árabes, sin embargo, me ha resultado de mucha utilidad el libro de Kogan, *Averroes and the Metaphysics of Causation*.

[12] Tomás comenta el libro XII en el XI. El libro undécimo llegará tardíamente a sus manos y entonces fue comentado. Esto explica las discordancias en la numeración de los libros.

bras, si la materia es la potencia (capacidades, posibilidades reales); la forma es el acto de estas aptitudes. Entre los seres sublunares, la forma nunca actualiza cabalmente a la materia primera. Por ello, los entes sensibles pueden cambiar: la forma substancial no ha agotado sus posibilidades reales. En cambio, en las substancias celestiales no hay otra posibilidad de cambio salvo el movimiento local y circular.[13]

Tomás critica acremente esta postura. La solución averroísta está a un paso del politeísmo o, cuando menos, de convertir en ángeles a las substancias astrales. De ahí a legitimar la astrología no hay sino un paso. Sin embargo, Tomás titubea al refutar al autor del *De Substantia Orbis* y, sobre todo, el Comentandor por antonomasia. En el lugar citado de la exposición aquiniana de Aristóteles se percibe el bamboleo:

> *Manifestum est enim caelestis esse aliquid actu; alioquin non moverentur* [...] *Oportet autem omne quod est actu, vel esse formam subsistentem: quia sicut substnatiae separatae; vel habere formam in alio, quod quidem sed habet ad formam sicut materia, et sicut potentia ad actum.*
>
> *Non autem potest dici quod corpus caeleste sit forma subsistens: quia sic esset intellectum in actu, non cadens sub sensu. Relinquitur ergo quod est compositum ex materia et forma, et ex potentia et actu; et sic est in ipso quodammodo potentia ad non esse.*
>
> (*In Phys.* VIII, lect. 21 n. 1152)

El punto es importante. Los cuerpos celestes no son ángeles. La explicación: las criaturas angélicas son formas separadas de la materia. Carecen de cuerpo y, por tanto, no pueden ser observadas. Por el contrario, nuestro conocimiento astronómico procede fundamentalmente de la observación.

---

[13] Esto implica una dificultad grave. La forma substancial parecería una "segunda" forma substancial. La escuela franciscana y su multitud de formas substanciales no es desdeñable dentro de la lógica interna del escolasticismo. Quizá son más agudos que santo Tomás, empeñado siempre en salvar a Aristóteles de la herejía. La teoría de los cuatro elementos complica el hilemorfismo.

LA SOLUCIÓN TOMISTA

La solución a la astrología de Tomás de Aquino es aparentemente sencilla. Acepta la influencia de los astros en los seres humanos pero en el ámbito sensible. Los astros intervienen en los fenómenos naturales, como la sequía o las inundaciones.

> *In primis ergo oportet te scire, quod virtus caelestium corporum ad inmuttanda corpora inferiora se extendit* [...] *Et ideo si aliquis iudiciis astrorum utatur ad praenoscendum corporales effectus pura, puta tempestatem et serenitatem aeris, sanitatem vel infirmitatem corporis, vel ubertatem et sterilitatem frugrum, et similia quae ex corporalibus et naturalibus causis dependet, nullum videtur esse peccatum. Nam omnes homines circa tales effectus aliqua observatione utuntur corporum caelestium: sicut agricolae seminant et metunt certo tempore, quod observatur secundum motus solis; nautae navigationem vitant in plenilunio, vel etiam in lunae defectu; medici circa aegritudines criticos dies observant, qui determinantur secundum cursum solis et lunae, Unde non est inconveniens secundum aliquas alias occultories stellarum observationes circa corpoorales effectus uti astrorum iudicio.*
>
> (*De Iduciis astrorum*, n. 630)

Igualmente influyen en la dimensión física de los seres humanos, no en la voluntad, santuario de la libertad y la autonomía según santo Tomás y el Cristianismo Romano. Son muchos los autores que han insistido en el modo como la voluntad no es causa de su propio querer; el célebre "*volo quia volo*", "quiero porque quiero". La voluntad es causa de su propio querer, que tanto ha dado que hablar entre los eruditos del tomismo. (Llano, *Sobre la idea práctica*, *passim*). Durante el acto de decisión, la voluntad corta la cadena de motivos y ella inclina eficiente y eficazmente su acto a favor de un objeto. Carlos Llano ha denominado al fenómeno principio de razón insuficiente en ostensible reproche al racionalismo (véase Zagal, "Autonomía y libertad", 59). El tema de la libertad de la voluntad es crucial para los católicos. Nadie se condena a las eternas llamas infernales sin culpa propia. Por ende, los astros no anulan la voluntad; atentaría contra el dogma católico. Tomás camina en terreno espi-

noso. "*Hoc autem omnino tenere oportet, quod voluntas hominis non est subiecta necessitati astrorum; aliquin periret liberum arbitrium: quo sublato non depuraretur homini neque bona opera ad meritum, neque mala ad culpam*" (*De Iduciis astrorum* n. 631). En la misma carta, el fraile dominico no duda en atribuir al diablo los posibles aciertos de la astrología. Solamente a través de la intervención de los ángeles caídos —cuya inteligencia es superior a la humana— se explica la validez de las predicciones astrológicas en campos donde la voluntad humana está involucrada de lleno.

Curiosamente esta postura es compatible, según Tomás, con la "peculiar" materia (y subrayo materia) de las entidades celestiales. Escribo "curiosamente" porque las substancias celestiales son en cierto sentido metafísicas. Su materia está reducida al mínimo, si cabe hablar así. Resulta difícil comprender por qué los cuerpos celestes no son ángeles; el apego a Aristóteles juega una mala pasada al tomismo. ¿Por qué no influyen en la voluntad humana las substancias celestes? ¿No son tan perfectas?

Tomás, quien había rechazado la doctrina de la escuela franciscana según la cual los ángeles tenían una materia "sutil", termina por otorgar a los astros una materia extraña, el quinto elemento del que habla cierta tradición aristotélica. La solución es pobre: la quintaesencia.

De cualquier manera, Aquino se ha cubierto las espaldas introduciendo la composición *esse/essentia* en este tipo de entidades. Son contingentes y requieren de un creador. Por ello no echó mano de la "materia sutil" para las substancias angélicas.

A pesar de la ingeniosa salida por medio del *actus essendi*, los cuerpos celestes generan otros dos problemas. El primero está relacionado con la transmisión del movimiento del motor inmóvil. El segundo con la unidad substancial.

EL MOTOR INMÓVIL Y LAS SUBSTANCIAS CELESTIALES

Metafísica XII y Física VII involucran a los astros en la transmisión del movimiento "divino". El motor inmóvil de alguna manera mueve o

conecta con las esferas celestes. El motor inmóvil mueve como causa final y todo indica que no como causa eficiente. Esto obliga a Aristóteles —al menos en la lectura de griegos y árabes— a reconocer una serie de "motorcillos" (por utilizar la genial expresión coloquial de Marcelo Boeri), dotados de algo que podría recibir el nombre de alma. ¿Cómo se mueven sin causa eficiente? ¿Basta la causa final para generar el movimiento? Por eso Averroes articula la doctrina de esa "forma perfectísima" en los cuerpos celestes.

En la estructura astronómica aristotélica y tomista las esferas celestes representan el papel de eslabones para mover físicamente al mundo sublunar. El problema está resuelto a medias. ¿Es inmaterial el motor inmóvil? Para Santo Tomás ni sombra de duda cabe; el *corpus aristotelicum* tampoco da pie a una duda razonable. Si es inmaterial, cómo contacta (término físico) con las esferas celestes.

Santo Tomás no tendría esta aporía si renunciara a la fidelidad aristotélica. No lo hace y en la *Suma contra gentiles* I capítulo 13 mezcla las substancias celestes en los argumentos para probar la existencia de Dios. El argumento pierde vigor por un compromiso ¡astronómico!

Tarea de los modernos comentadores de Aquino ha sido la depuración de las vías de la *Contra gentiles* de sus elementos astronómicos. Sin embargo, creo que esta tarea es ardua y supone, más temprano que tarde, el desmantelamiento de importantes sectores de la metafísica aristotélica. Las esferas y substancias celestes son esenciales en la teología del Estagirita. El aparato conceptual de la *prota philosophia* se sustenta sobre la filosofía de la naturaleza. Lo saben los estudiosos del tomismo.

LOS ESPÍRITUS ANIMALES Y LA COMUNICACIÓN DE LAS SUBSTANCIAS

Sin duda, los astros influyen en la vida humana en un nivel físico. Santo Tomás, siguiendo el *corpus hipocraticum* reconoce esta fuerza. Estamos frente a la unión substancial e hilemórfica de la persona humana. Shakespeare —por boca de Falstaff— en Enrique IV (acto IV, escena [illegible]) elo-

gia el vino de Jerez. El *sherry* limpia el cerebro y calienta la sangre. Esto explica el valor del rey. La injerencia de lo físico en lo metafísico es aporética. La causalidad de lo corpóreo sobre los incorpóreo no es explicable sino de una manera axiomática (por no decir dogmática) o, en caso extremo, ocasionalista (Malebranche). Es una versión del problema mente-cerebro y la multitud de intentos por responder.

La problemática unión alma-cuerpo no se supera usando la etiqueta nominal "hilemorfismo". En el caso de los planetas y las estrellas, la complejidad brilla en su esplendor. ¿Hasta dónde pueden influir los cuerpos celestes en nuestra vida? Son principios tomistas que "nada hay en el entendimiento que no haya pasado por los sentidos" y que "nada queremos sin haberlo conocido antes". Luego, si el cielo influye en nuestra dimensión física, también indirecta (indirectamente, *per accidens*, lo mismo da) en nuestra espiritualidad.

La influencia física del firmamento no debe ser minimalizada. La buena fortuna equivale coloquialmente a "nacer con estrella". Leemos en *Contra Gentiles*: "Pues los influjos de los cuerpos celestes en los nuestros producen ciertas disposiciones en los mismos; y por ello se dice no sólo que uno tiene buena o mala fortuna, sino también que es de buena o mala naturaleza a causa de la disposición que el cuerpo celeste deja en el nuestro" (III, 92). Líneas adelante se matizará esto de "buena o mala" naturaleza. Sea como fuere, el fraile considera que la fuerza ejercida por las substancias del firmamento sobre el ser humano es profunda.

Renuente a aceptar un papel tan importante de los cuerpos celestes en la vida espiritual del ser humano, de alguna manera (propia o impropia), el doctor de Aquino rinde pleitesía (nunca culto) a su poder.[14]

> *Quandoque vero aliquorum occultorum homines exquirunt notitiam, quasi signum eorum accipientes ex quibusdam quae in aliis rebus considerant: cuius quidem inquisitionis diversae sunt species. Exquirunt enim quidam occultorum notitiam sive circa futuros eventus, sive circa ea quae expedit agere, per*

[14] Sobre la complejidad del asunto basta como muestra un botón, la llamada causalidad indirecta. Brock, *Action and conduct,* 102 ss. y 127 ss.

considerationem caelestium motuum, inspiciendo scilicet motus et situs eorum, ex quibus aliqua futura et occulta se posse cognoscere putant: quod pertinet ad mathematicos sive astronomos, qui etiam geneatici appellantur propter natalium dierum considerationem.

(*De sortibus*, cap. 3 n. 646)

De acuerdo con las enseñanzas evangélicas los contingentes futuros humanos y divinos están vedados a nuestro conocimiento. Ni siquiera el Hijo del Hombre —reza la Biblia— sabe *qua* hombre "el día y la hora" del juicio. La voluntad actúa libremente y, por ende, no puede predecirse el desenlace de los acontecimientos a través de horóscopos y encantamientos. Es el misterio de la Providencia Divina. Tomás se preocupa seriamente por determinar los límites y alcances de la relación entre cuerpos celestes y voluntad. Estamos ante el citado caso de los afortunados, donde la fortuna o buena estrella no parece quedarse sólo en bienes exteriores, sino que parece penetrar la intimidad. De nuevo el pasaje está en la *Contra Gentiles*:

La operación de ángel o (*et*) la del cuerpo celeste respecto a nuestra elección es sólo dispositiva; en cambio, la operación de Dios es perfectiva. Y como la disposición que responde a la cualidad del cuerpo o a la persuasión intelectual no impone la necesidad de elegir, síguese que el hombre no siempre elige lo que intenta el ángel custodio ni aquello a que le inclina el cuerpo celeste.

(II, 92, el subrayado es mío)

Santo Tomás reconoce que los cuerpos celestes de alguna manera son "causa" en la voluntad, pero lo son de modo semejante a las pasiones. Es decir, la voluntad no es movida eficientemente ni por los ángeles ni por substancias celestiales. Sencillamente, los astros y las estrellas disponen, i.e. ponen al sujeto libre en una circunstancia determinada, como cuando un viajero proclive al alcohol (no un alcohólico) se detiene por error en un expendio de cervezas pensando, equivocadamente, que ahí iba a

encontrar emparedados y refrescos. La situación de la persona ante las cervezas no es ideal: las circunstancias le disponen o inclinan a embriagarse, aunque no le determinan fatalmente. La persona es libre. *Mutatis mutandi* así sucede en nuestra relación con los cuerpos celestiales. No causan el querer de la voluntad. En cambio, la voluntad sí es creada por Dios: "El orden está de modo más perfecto en las cosas espirituales que en las corporales. Pero en las corporales todo movimiento es producido por el primer movimiento. Luego es preciso que también en las cosas espirituales todo movimiento de la voluntad sea causado por la primera voluntad, que es la divina" (*CG* III, 89).

No obstante, la voluntad humana pertenece a una substancia corporal. El alma es "separada" en cuanto sus actividades racionales consideradas *per se* o *simpliciter* no son actos orgánicos. Santo Tomás lleva la unidad substancial hasta sus últimas consecuencias y no duda en arriesgarse peligrosamente hacia el materialismo al afirmar:

> Por otra parte, es evidente que en los cuerpos humanos y en las cosas exteriores de que se sirven los hombres también se da multiplicidad de mezcla y de contrariedad; y que no siempre se mueven de igual modo, porque sus movimientos no pueden ser continuos y que son defectibles por alteración y corrupción. Más los cuerpos celestes son uniformes porque son simples y externos de toda contrariedad; sus movimientos son uniformes, continuos e invariables; y no hay en ellos alteración ni corrupción. Es, necesario, que nuestros cuerpos y cuanto está a nuestro servicio esté regulado por el movimiento de los cuerpos celestes.
>
> (*CG* III, 92)

El problema es determinar con exactitud los límites entre los espiritual y lo corporal en los casos concretos. Los humores (parcialmente dependiente del cielo) determinan de una manera accidental (no trivial) los deseos de la voluntad. Las artes adivinatorias no estén eximidas de un grado de certeza. Poseen cierto fundamento. Los católicos deben andar con cuidado:

Sed in divinatoria sorte praedicta necessitas non multum videtur occurrere, unde et dominus dicit discipulis: non est vestrum nosse tempora vel momenta quae pater posuit in sua potestate. si qua tamen futura necessarium est praenoscere sive ad cautelam ecclesiae, sive alicuius singularis personae, haec per spiritum sanctum fidelibus innotescunt: de quo dominus dicit Ioan. XVI, 13: quae ventura sunt annuntiabit vobis. unde et de huiusmodi futuris licet per modum consultoriae sortis iudicium divinum requirere; sicut legitur Iudicum VI, quod gedeon quaesivit a domino si per manus eius populus israel esset salvandus, petens signum in vellere. sed quia divisoria sors locum posset habere etiam si res humanae fortuito agerentur, ut supra dictum est, contingit aliquem divisoria sorte uti, non quasi exquirat divinum iudicium, sed quasi committens fortunae: quod maxime videtur in taxillatorio ludo. hoc autem vitio vanitatis non caret. in tantum igitur nunc de sortibus dictum sit.

(*De Sortibus* cap. 5 n. 673)

CONCLUSIÓN

La pertenencia a una tradición astronómica puede convertirse en un verdadero lastre para la teología. Es el caso del tomismo (el tomismo real, el tomismo de las fuentes, no el neotomismo). Santo Tomás parece involucrase afectivamente con Aristóteles y a pesar de ver la cantidad de aporías que el cielo aristotélico genera, el dominico no reniega del *Corpus aristotelicum*. Se ha repetido *usque ad nauseam* que Santo Tomás bautiza al pagano griego: afirmación inexacta, no absolutamente falsa. El tomismo goza de originalidad. La muestra son las piruetas dialécticas y de estilo de Aquino para no abjurar del aristotelismo ni caer en la superstición astrológica. No es mera coincidencia que la escolástica cayera en descrédito con ocasión de Copérnico y Galileo. Y no porque la tierra fuera destronada como centro del universo, sino porque las substancias celestes jugaban una función metafísica en el cosmos escolástico. Esta fue su debilidad y —hay que reconocerlo— Tomás no logra superar una tradición física. Tampoco lo hicieron los astrónomos alejandrinos, quienes ya habían detectado problemas en el esquema de Eudoxo y Ptolomeo.

Lamentablemente la crisis de la astronomía arrastró tras de sí la teología escolástica. La "culpa" está repartida. Los humanistas, enemigos de la Edad Media y los académicos tardo escolásticos "adoradores" del *corpus aristotelicum*. El testamento de Aristóteles es revelador: el Estagirita era una persona de nobles sentimientos, y pagano hasta los tuétanos.

Tarea del tomismo contemporáneo, como lo han hecho Alsdair Mc-Intyre y Ralph McInerny en Estados Unidos, es reconstruir el tomismo sin involucrar la astronomía. Tarea compleja. Penosa es la redacción de estudios recientes que no reconocen esta pobreza del tomismo y, en un intento desesperado, pretenden rescatar el tesoro de los galeones hundidos.[15] Alejandro Llano (Universidad de Navarra) me ha censurado dedicarme a lo obsoleto del tomismo. Respondo diciendo, estudio la obsolescencia, pues algunos se empeñan en resucitarla con riesgo de la vida de todos los viajeros del tomismo. No es cuestión de desechar la metafísica porque cayó la física. Es que el corazón de la metafísica tomista no es la ontología aristotélica, sino el desarrollo de la teoría del *actus essendi*. Y esta doctrina no está en el *Corpus aristotelicum*.

---

[15] Lamento incluir como ejemplo la tesis doctoral de mi admirada colega y amiga, Luz Imelda Acedo, *La actividad inmanente en Aristóteles de acuerdo con los "Comentarios" de santo Tomás de Aquino*. El trabajo especulativo es extraordinario. Tristemente la autora se aferra al corpus e intenta en un plano real, una astronomía ingeniosa, pero no verdadera. Por el contrario, Juan José Sanguinetti (*Scienza aristotélica e scienza moderna*, 139 ss.) sentencia juiciosamente el destino del peripatetismo científico, teniendo a la luz, incluso, el mecanicismo y a Kant.

BIBLIOGRAFÍA

ACEDO, LUZ IMELDA, *La actividad inmanente en Aristóteles de acuerdo con los "Comentarios" de Santo Tomás de Aquino*, tesis doctoral, Pamplona: Universidad de Navarra, 1999.

AVERROES, *Octavuum Volumen Aristotelis Metaphysicorum libri XIII cum Averrois Cordubensis in eosdem Commentariis et epitome Teophrastri Metaphysicorum Liber, Venettis: apud Junctas 1562-1574*, Frankfurt am Main: Minerva Verlag, Unveränderter Nachdruck, 1966.

ARISTÓTELES, *Metafísica*, ed. trilingüe, trad. e introd. de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1982.

BROCK, STEPHEN L., *Action and conduct: Thomas Aquinas and the theory of action*, Edinburgh: T & T Clark, 1998

DOIG, JAMES C., *Aquinas on Metaphysics, a historic-doctrinal study of the Commentary on the Metaphysics*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1972

HIPÓCRATES, "Sobre los aires, aguas y lugares", en *Tratados hipocráticos*, t. II, trad. y notas de J. A López Férez y E. García Novo, Madrid: Gredos, 1997.

HEATH, PETER, *Allegory and Philosophy in Avicenna (Ibn Sînâ)*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

KOGAN, BARRY S., *Averroes and the Metaphysics of Causation*, Albany: State University of New York Press, 1985.

LITT, THOMAS DE, *Les Corps celestes dans l'universe de saint Thomas d'Aquin*, Louvain: Publication Universitaires, 1963.

LLANO, ALEJANDRO, *Metafísica y lenguaje*, Pamplona; EUNSA, 1984.

LLANO, CARLOS, *Sobre la idea práctica*, México: Publicaciones Cruz-Universidad Panamericana, 1998

MESBAHI, MOHAMED, "Ibn Rushd critique d'Ib Sina ou le retour a Aristote", en Gerhard Endress y Jan Aersten (eds.), *Averroes and the Western tradition*, Leiden-Köln-Boston: Brill, 1999.

Novum testamentum, ed. de Nestle-Aland, Münster: Deutsche Bibelgeselschaft, 1994.

PLATÓN, "Las Leyes", en *Diálogos*, t. IX, trad. de Francisco Lisi, Madrid: Gredos, 1999.

SANGUINETTI, JUAN JOSÉ, *Scienza aristotélica e scienza moderna*, Roma: Armando Editore, 1992.

THOMAE AQUINATIS, *Opera Omnia*, Vol I, *In quattuor Libros Sententiarum*, ed. de Robertus Bussa, Stuttgart: Fromman Verlag, 1980.

THOMAE AQUINATIS, *De caelo et mundo*, Taurini-Romae: Mariettit, 1952.

— *In de generatione et corruptione expositio Aristotelis libros expositio*, ed. de Raymundi Spiazzi, Taurini-Romae, Mariettit, 1952.

— *In octo libros physicorum aristotelis expositio*, ed. de P. M Màgiolo, Taurini-Romae: Mariettit, 1965.

— *Opuscula theologica: de re dogmatica et morali*, ed. de Raymundi Verardo, Taurini-Romae: Mariettit, 1965.

— *In aristotelis libros de caelo et mundo, De generatione et corruptione, Meteorologicorum expositio*, ed. de Raymundi Spiazzi, Taurini-Romae: Mariettit, 1952

— *In duodecim libros metaphysicorum aristotelis expositio*, ed. de Raymundi Spiazzi, Taurini-Romae: Mariettit, 1950.

Thomae Opera, *In quator libros sententarium*, t. I, ed. de Robertus Bussa, Stuttgart: Fromman Verlag, 1980.

TOMÁS DE AQUINO, *Comentario a* La generación y la corrupción *de Aristóteles*, Int. de Mauricio Beuchot, trad. y ed. de Héctor Velázquez, Pamplona: EUNSA, 1996

— *Suma contra los gentiles*, trad. y ed. de Laureano Robles y José M. De Garganta, Madrid: Editorial Católica, 1968.

— *Suma teológica*, trad. Francisco Barbado, introd. Santiago Ramírez, Madrid: Editorial Católica, 1960.

ZAGAL, HÉCTOR, "Autonomía y libertad: la perspectiva de Tomás de Aquino", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Voces de la Edad Media*, México: UNAM, 1993, 59-68.

El quinto elemento.
Espíritu, imaginación y magia en Marsilio Ficino

Ernesto Priani Saisó
Universidad Nacional Autónoma de México

A Esther Cohen y Elia Nathan

Donde yace el dilema actual de la ética, la génesis de su insuficiencia para brindar un asidero seguro para enfrentar las controversias de la vida, no es en la reflexión misma de la ética o en sus resultados, sino en algo menos elaborado y mucho más simple: una atrofia de nuestra capacidad de sentir.

Oscar Wilde ha sentenciado:

> En la actualidad la gente ve nieblas, no porque haya tales nieblas sino porque los pintores y los poetas le han enseñado la misteriosa belleza de sus efectos. Es muy posible que desde hace siglos haya habido nieblas en Londres. Sí, seguramente las ha habido, pero nadie las veía. Y de ahí que nada sepamos de su existencia en aquellos tiempos. Hasta que el hombre y su invención, el arte, las inventaron, puede decirse que empezaron a existir.
>
> (Oscar Wilde, "La decadencia de la mentira", 52)

En efecto, nuestra sensibilidad no es producto de una condición dada de antemano por lo que existe, sino una construcción, un producto diná-

mico de la vida y de la historia de los hombres, de su propia humanidad. Lo que apreciamos no es lo que está ahí, sino lo que vemos que *está* ahí: el rayo de sol que atraviesa la ventana e ilumina con claridad un rincón de la casa es apenas el pretexto para que yo otorgue significado y sienta, finalmente, la presencia de ese rayo de luz y sepa que hoy mi existencia es mejor.

No estoy inventando el hilo negro. El año entrante se cumplen quinientos años de la muerte de Marsilio Ficino y voy a fiarme de él para explicar el dilema ético que está en juego en el etéreo ámbito de las sensaciones.

Comencemos por decir que Ficino establece una distinción entre los sentidos que es, en este contexto, esencial. Por un lado, tacto, gusto y olfato son, para el florentino, los sentidos más groseros y jerárquicamente inferiores porque requieren de la presencia del objeto para percibir; no podemos sentir la tersura de unos muslos, si no colocamos las manos sobre ellos. Con la vista y el oído, en cambio, la presencia del objeto no es necesaria. Retenemos la sensación de la imagen y el ritmo aún después de que la amada haya abandonado el cuarto o la guitarra haya dejado de sonar[1] (Ficino, *Teologia platonica*, VII, I, 259 y ss).

Pero el verdadero significado de esta distinción se encuentra en que la vista y el oído son sentidos mucho más espirituales; es decir, más cercanos al sentir, propiamente dicho, que el resto de los sentidos. Al tratar de probar la inmaterialidad del alma en la *Teología platónica*, Ficino recurre al argumento de lo que ocurriría si las sensaciones fueran de naturaleza estrictamente física: si lo fueran, explica, la imagen de Platón no cabría en el ojo de Sócrates y, si eventualmente cupiera, no habría lugar para otra imagen. Es decir, o no podríamos sentir en su totalidad las cosas o careceríamos de memoria (Ficino, *Teologia platonica,* VII, I, 359). Pero puesto que sentimos y recordamos la

---

[1] En *De amore,* Ficino presenta la misma distinción entre sentidos, con la salvedad de que además los relaciona con la escala de la materia, así, el tacto corresponde a la tierra, el gusto al agua, el olfato a los vapores, el oído al aire y la vista al fuego (Ficino, *De amore,* V, II).

naturaleza de las sensaciones y el sentir en general, deben ser de una naturaleza distinta a la de los cuerpos físicos, y esa naturaleza no es otra que la espiritual. Radical en cuanto al sonido, Ficino afirma:

> Los sonidos de las voces que son percibidas por nuestros oídos, son ellos mismos de naturaleza espiritual, no son producto de un cuerpo ni se fijan al cuerpo, antes bien, se trasmiten de alma a alma, y son creados y conservados por la potencia del alma.
>
> (Ficino, *Teologia platonica*, VIII, I, 363)

Pero ¿qué significa este carácter espiritual del sonido? ¿Qué nos dice de la naturaleza de la propia sensación?

El espíritu tiene en Ficino dos significados básicos. Por un lado, desde el punto de vista de su naturaleza, el espíritu es, en *De vita:*

> Un cuerpo sutilísimo, que casi no es cuerpo sino alma, ni casi alma sino cuerpo. Su virtud es contener poquísima naturaleza terrena, un poco de más de aquella líquida, más de la aérea, pero sobre todo, mucho de aquella del fuego de las estrellas [...]. Por ello vivifica todo y es el responsable próximo de toda generación y movimiento.
>
> (Ficino, *Three Books on Life*, III, III, 257)

Y en la *Teología platónica* explica que este corpúsculo sutil y luminoso es "[...] generado por obra del calor del corazón a partir de la parte más sutil de la sangre y que se difunde desde ahí a todo el cuerpo" (Ficino, *Teologia platonica*, VII, VI, 376-378).

Hay que subrayar el carácter casi físico del espíritu, producto de un proceso fisiológico, la sublimación de la sangre, que contiene pero no es ninguno de los cuatro elementos mundanos. A este quinto elemento, y éste es el segundo significado básico que tiene el espíritu en Ficino, se atribuyen tres funciones del alma: el sentido común, la imaginación y la fantasía. Ficino está siguiendo aquí las tesis de Sinesio de Cirice que aporta la idea de que las facultades del sentido común, la imaginación y

la fantasía, propias del alma animal de la filosofía aristotélica, son las funciones de ese cuerpo sutilísimo que recoge él, a su vez, de la idea del *pneuma* estoico (Klein, "La imaginación como vestimenta", en *La forma y lo inteligible*, 62). Lo singular de esta idea es que no sólo reúne la tradición aristotélica y estoica, sino que las fundirá dentro de un pensamiento neoplatónico, por lo cual el espíritu "constituye la tierra de nadie entre lo irracional y la razón, entre lo corpóreo y lo incorpóreo, una frontera común entre ambos y, por medio de él, lo divino entra en contacto con el último grado" (Sinesio, *Tratados*, 265).

En efecto, el espíritu en Ficino, como en Sinesio, va a convertirse en el verdadero *cupula mundi*, es el lugar —el elemento como la función— en que lo divino cobra cuerpo y el cuerpo se diviniza. De hecho, su función no sólo es cognoscitiva, como en la teoría aristotélica, sino que la aportación propiamente neoplatónica es que además de ello posee una función y un valor ontológico.

La función cognoscitiva de las facultades del espíritu es conocida desde Aristóteles: los sentidos reciben un estímulo físico y sus datos van a parar al sentido común, que los reúne. Éste, a su vez, los trasmite a la imaginación que conforma una imagen de los objetos en la que todavía están presentes sus particularidades específicas. La imaginación, por su parte, envía esta imagen a la fantasía, donde se sustrae la materia y se elabora el fantasma, una suerte de imagen sintética y casi universal de la forma de aquello que se ha percibido por los sentidos y sobre el que la razón elabora su juicio. Así, el proceso del espíritu, o de espiritualización de la imagen, es un camino que desemboca en el juicio (Skinner, *The Cambridge History*, 467). Ficino lo explica muy gratamente así:

> A través de la sensación, Sócrates ve a Platón, y ahí mismo, a través de los ojos, obtiene un simulacro (*simulacrum*)[2] incorpóreo de Platón inde-

---

[2] Ficino utiliza el mismo término que Lucrecio para caracterizar a las partículas que contienen la imagen del objeto (Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, IV). Si bien, en este sentido, la tesis misma de la sensibilidad ficiniana debe mucho a Lucrecio, en este largo pasaje de la *Teología platónica*, Ficino está, justamente, debatiendo la tesis de la materialidad de las sensaciones de este pensador romano.

pendientemente de la materia de la cual Platón está formado (para lo cual necesita que Platón esté presente) [...]. En un segundo momento, a través de la imaginación interna, aun cuando Platón esté ausente, Sócrates piensa en el color y la figura recogidos a través de los ojos, como la voz dulce de Platón recogida a través de las orejas, y así con cada una de las particularidades advertidas a través de los cinco sentidos.

Poco después, Sócrates, a través de la fantasía comienza a formular, en torno al simulacro de Platón recogido por la imaginación a través de los cinco sentidos, un juicio en estos términos: "¿Quién es este hombre de complexión alta y robusta, con esta frente tan espaciosa, de espaldas amplias [...] con esta nariz aguileña, una boca un tanto chica y una voz un tanto suave? Se trata de Platón, un hombre bello y bueno, mi dilectísimo discípulo".

Y agrega:

De esto resulta claro cuánto la fantasía de Sócrates supera a su imaginación: ésta formó una efigie semejante a Platón, pero no en el grado de conocer a quién y a qué tipo de hombre designa tal efigie, mientras la fantasía puede discernir que esa efigie es de un hombre que lleva por nombre Platón, es la imagen bella de un hombre excelente y que ha sido sujeto de una larga amistad.

(Ficino, *Teologia platonica*, VIII, I, 395)

De este modo, la fantasía constituye en Ficino el sentir mismo y lo es, porque lo verdaderamente decisivo del planteamiento ficiniano es cómo, a partir de este proceso de conocimiento sensible, interpreta el famoso pasaje del *Fedro* platónico, según el cual, la visión terrestre desata el recuerdo de las ideas verdaderas. En efecto, para Ficino, en el mismo instante en que la fantasía intuye la sustancia, la bondad y la belleza de Platón, se emprende el proceso intelectivo que es propio del alma:

Así como la fantasía espontáneamente, en virtud de su naturaleza, formula un juicio singular sobre la cosa particular, así el intelecto por virtud natural, apenas la imagen particular de Platón se define en la fantasía,

inmediatamente, sin recorrer algún pasaje lógico, trasciende el límite de este hombre determinado e instantáneamente concibe la naturaleza y la idea de un hombre común a todos los hombres.

(Ficino, *Teologia platonica*, VIII, I, 395)

Esta independencia del proceso intelectivo, desatada sólo por la visión del fantasma, es fundamental para entender las consecuencias posteriores de la psicología ficiniana. De hecho, a pesar de esta independencia, el intelecto retorna de nueva cuenta a la materia a través de propiciar una reflexión de segunda instancia, en la que, una vez vistas las ideas, aprende la cosa particular y establece la verdad de esa sensación (Ficino, *Teologia platonica*, VIII, I, 397).

La consistencia del proceso cognoscitivo dependerá, entonces, de la posibilidad de un acuerdo de última instancia entre ambos, intelección y sensación, a través de su homologación en el espíritu. Este mismo acuerdo será el que establezca la razón de los movimientos de la voluntad y del organismo todo, incluyendo la digestión, el sueño reparador, la respiración, etcétera. De hecho, la aportación neoplatónica al esquema de las facultades del alma heredado de Aristóteles es que el proceso que operan éstas no sólo es ascendiente sino también descendente. Una alteración del espíritu impacta no sólo en la capacidad de comprender, que de suyo ya es grave, sino que lo hace también en la salud misma del cuerpo. Es decir, paralelo al proceso cognoscitivo, el espíritu ejecuta transformaciones ontológicas que modifican el ser mismo, al hombre mismo.

Marsilio Ficino era un hombre preocupado. Su horóscopo le deparaba cualquier clase de infortunios (Kaske, "Introduction", 22). En una carta a su amigo Cavalcanti escribe:

Parece que Saturno me imprimió el estigma de la melancolía desde el principio, colocado como está en el centro de mi ascendente Acuario, e influenciado por Marte, también en Acuario, y por la Luna en Capricor-

> nio. Está en ángulo recto respecto al Sol y Mercurio en Escorpión, que ocupan la novena casa. Pero Venus en Libra y Júpiter en Cáncer, tal vez, ofrecen alguna resistencia a esta naturaleza melancólica.
>
> (Cit. Kaske, "Introduction", 22)

Para un hombre como él, en el amanecer del Renacimiento, esta convicción no era sino la revelación de una virtud que podía convertirse en un mal terrible, era una señal y una advertencia.

De acuerdo con una larga tradición que recoge Ficino, el carácter melancólico es característico del sabio. Gracias a éste, escribe: "nuestra mente explora vehemente y persevera en la investigación. En aquello que trabaje, le es fácil encontrarlo, lo percibe con claridad, lo juzga con pureza y lo conserva en la memoria mucho tiempo" (Ficino, *Three Books on Life*, 121); pero, simultáneamente, la melancolía puede tornarse morbosa y, entonces, se enfría el corazón, "carecemos de esperanza, tememos todo y nos desagrada mirar el cielo" (Ficino, *Three Books on Life*, 119). Aparecen con ello "estados de manía o exaltación, seguidos de depresiones extremas y letargos, causados por el humo negro, después del fuego" (Walker, *Spiritual and Demonic*, 4).

Tres son las causas de la melancolía para Ficino; la primera celestial:

> [...] porque Mercurio, que nos invita a investigar las doctrinas, y Saturno, que hace que perseveremos en su investigación y las retengamos cuando las hemos descubierto, dicen los astrónomos, son fríos y secos, como la naturaleza de la melancolía, según los médicos. Mercurio y Saturno imponen esta misma naturaleza desde el nacimiento a sus seguidores, los estudiosos, que perseveran y discuten en ello cotidianamente.
>
> (Ficino, *Three Books on Life*, 113)

La segunda es la causa natural y consiste en que

> [...] el alma de los estudiosos, especialmente de aquellos que estudian las ciencias más difíciles, tiene un movimiento que la lleva de las cosas exter-

> nas a las internas, como de la circunferencia hacia el centro, y permanece inmóvil en el centro del hombre. Ahora, llevar su ser de la circunferencia al centro y fijarlo en el centro, es la propiedad de la tierra misma que es análoga a la bilis negra.
>
> (Ficino, *Three Books on Life*, 113)

La causa humana, por último, es

> [...] la frecuente agitación de la mente [que] seca mucho el cerebro, por lo que, cuando la humedad ha sido consumida, el calor se extingue; por esta cadena de eventos el cerebro se torna seco y frío, que son las cualidades de la tierra y la melancolía.
>
> (Ficino, *Three Books on Life*, 114)

Una cuestión de temperatura y humedad que, sin embargo, está implicado en el proceso mismo de la producción del espíritu. Como resultado de un ánimo —la invitación de Mercurio y Saturno—, una actitud —la de investigación— y un proceso físico —la agitación de la mente—, todos ellos análogos con la bilis negra, que es densa y seca, la melancolía ha de entenderse, en primer lugar, como la densificación del espíritu mismo, que impide claridad sensitiva e intelectiva y que es, a la vez, causa del segundo sentido de la melancolía, que hemos de entender como el proceso orgánico, que produce esa misma cualidad en la sangre, base física para la producción del espíritu.

Destaquemos aquí cómo es que estos tres niveles de la realidad humana, el celeste, el natural y el humano, se van homologando, se hacen correspondientes, en virtud de la reiteración de una imagen. ¿Pues de qué otra forma, si no es como imagen, hemos de comprender que el ánimo influye para enfriar y secar al hombre, que así influye la presencia de Saturno y Mercurio? ¿De qué otra forma, también, ha de entenderse que el movimiento circular, que lleva de la circunferencia hacia el centro, impone a la sangre y al hombre en su conjunto la misma naturaleza de la tierra?

La clave está en ese territorio de nadie y en su capacidad de homologar los distintos reinos, de establecer un punto de concordancia donde lo que el alma aprehende se traduce en cuerpo, y la operación del cuerpo, por ejemplo, la sangre que se concentra en el cerebro, se traduce en fantasmas. En otras palabras, hacer del cuerpo imagen, tanto como de la imagen, cuerpo. En este sentido, la apuesta fuerte de Ficino es que aquello que capta el intelecto, la bondad y la belleza, tienen el poder de ser sentidos, de volverse cuerpos, de ser vistos y escuchados, a la vez que están en el fantasma de las cosas que miramos. Más radicalmente platónico no puede ser Ficino: la belleza, y con ella, la bondad, se ve.

> El alma de un hombre que no vale nada se encuentra en armonía mínima consigo misma; esto es, que sus sentidos desentonan de la razón y sus apetitos son, entre sí, contrastantes. El alma de un hombre justo es armónica en todas sus partes. O bien, si el alma es armonía, el alma de un hombre honesto que presenta un mayor acuerdo entre todas su partes, es más armonía y, por ende, más alma.
>
> El alma, por otra parte, es vida, de donde, si es más alma, es que es más vida y por ello el alma de un hombre honesto será más vivaz, más enérgica y más robusta que aquella de un ladrón. Ni el alma de un ladrón operará una digestión igual a la del hombre justo, ni estará en condición de generar una prole como el alma del justo, ni, como aquella, de mantener y mover los miembros; no será capaz de pensar con agudeza, de recordar sólidamente, de hablar con elegancia, de afrontar con energía las acciones ni de respirar largamente.
>
> (Ficino, *Teologia platonica*, VII, XV, 385 y 387)

Pobre ladrón. Su condición deshonesta no es sólo una cuestión de juicio, se siente y es sentido, sino que es también una cualidad de su espíritu, la cual se transmite lo mismo a su capacidad de entender que a su digestión.

Pero veámoslo con claridad: para Ficino la ética se juega no sólo en el plano de las conductas y los juicios, sino en el sentir mismo, en la forma en que percibimos, porque sobre esto recae la guía de nuestros movimientos y

nuestros pensamientos, la forma misma del cuerpo, la pureza o morbosidad de sus procesos orgánicos. Sí, para Ficino, sentir envuelve una ética.

La posibilidad de toda la magia talismánica está fundada en la cualidad que Ficino atribuye al espíritu. Los talismanes no son otra cosa que portadores de imágenes, construido con materiales, movimientos y órdenes astrológicos, que asimismo se traducen a imágenes; pero lo decisivo no es que los talismanes puedan tener una influencia, sino que son obra de los hombres, que constituyen la manipulación de los fantasmas o, dicho de otra manera, del sentir de los hombres.

De esta forma, la actividad del mago que crea y construye los talismanes, que evoca o aleja a los demonios —compuestos de la misma materia que el espíritu— se presenta como la capacidad de manipular fantasmas, de modificar y restituir, a través de imágenes, las formas propias del sentir, en suma, como una actividad simple y llanamente ética.

Bajo esta luz, la magia no aparece sólo como una operación sin más, a la que, por cierto, Ficino no temería en declarar imaginaria y fantástica, sino como la operación ética radical. Es en el espíritu, es en la imaginación y es en la fantasía donde se disputan el terreno, la indiferencia y la no indiferencia del hombre, la posibilidad de distinguir y valorar, o la fría mirada de aquel que no establece diferencias. En última instancia es en el espíritu donde se mezclan o distinguen los venenos de la Gorgona.

Podemos prescindir de la idea del espíritu ficiniano, podemos objetar su teoría del conocimiento, podemos ser suspicaces, si queremos, respecto al poder de los talismanes. Pero, al menos yo, no puedo dejar de sentir un enorme desasosiego al preguntarme si al sentir ya estamos dando un paso en el camino que lleva hacia la virtud o al vicio, o algo mucho peor, que es el no reconocer que hay un camino que es mejor que el otro.

BIBLIOGRAFÍA

FICINO, MARSILIO, *Sobre el amor. Comentarios al «Banquete» de Platón*, trad. Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

FICINO, MARSILIO, *Teologia platonica*, trad. Michele Schiavone, Bologna: Centro di Studi Filosofici di Gallarte, 1965.

— *Three Books on Life*, trad. Carol V. Kaske y John R. Clark, New York: Medieval & Renaissance Tex & Studies, 1989.

KASKE, CAROL V., "Introduction" en Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, New York: Medieval & Renaissance Tex & Studies, 1989.

KLEIN, ROBERT, *La forma y lo inteligible*, trad. Inés Ortega, Madrid: Taurus, 1990.

LUCRECIO, *Acerca de la naturaleza de las cosas*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

SINESIO, *Tratados*, trad. Ricardo Pochtar, Madrid: Gredos, 1993.

SKINNER, D. Q., *The Cambrige History of Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

WALKER, D. P., *Spiritual and Demonic Magic*, London: Warburg Institute, 1958.

WILDE, OSCAR, "La decadencia de la mentira", en *Obras completas*, III: *Ensayos, crítica y epistolario*, trad. Ricardo Baeza, Buenos Aires: Ateneo, 1952.

Hildegarda de Bingen, visionaria y mística

María Teresa Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

Hildegarda de Bingen es una carismática figura femenina medieval, cuya obra, después de ocho siglos, sigue inspirando, por medio de sus escritos poéticos, científicos y místicos, a todos aquellos que se acercan a sus escritos. En los últimos tiempos su obra ha sido estudiada desde distintos puntos vista, destacando su condición femenina, su papel de mujer sabia tanto como el de visionaria y mística.[1]

Dada su precaria salud desde temprana edad sufre lo que ella llama y describe como "visiones". Estas visiones son, por otra parte las que determinan su vocación, como lo llegó a confesar. Para Hildegarda *visio* designa "tres cosas interrelacionadas: su peculiar capacidad o facultad visionaria, su experiencia de esta capacidad; y el contenido de la experiencia [ya que] la forma en que experimenta su *visio* es completamente inusual: ve las cosas 'en el alma', mientras mantiene pleno ejercicio y

[1] Powell, *Mujeres medievales*; Pernoud, *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XII siecle*, y *Mysticism. The experience of the Divine*; Lorenzo Arribas, *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*; Maurin, *La prévention. Sainte Hildegard: Une médicine tombée du ciel*; Miaja, "Hildegarda de Bingen y el arte de vivir"; Duby y Perrot, *Historia de las mujeres*; Épiney-Burgard y Zum Brunn, *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*; Lachman, *The Journal of Hildegard of Bingen (Inspired by a year in the life of the twelfh century mystic)*; Cantor, *Medieval lives. Eight Charismatic Men and Women of the Middle Ages.*

conciencia de sus facultades sensoriales" (Dronke, *Las escritoras*, 203), en tanto afirma que las ve.

> Pero no las oigo con el oído del cuerpo ni a través de los pensamientos de mi corazón, ni las percibo con la participación de ninguno de mis cinco sentidos, sino que las veo en mi alma, con los ojos exteriores abiertos, de modo que, en lo tocante a estos, nunca sufro pérdidas de conocimiento (éxtasis), sino que veo las cosas en mi vigilia, tanto de día como de noche. Y las enfermedades me oprimen constantemente, y me aquejan dolores tan fuertes, que amenazan con llevarme a la muerte, si bien Dios hasta ahora, me ha apoyado.
>
> (Dronke, *Las escritoras*, 233)

Para Hildegarda estas visiones y su enfermedad[2] son parte de su vida y la acompañan hasta su muerte a los ochenta y un años, por lo que no sólo las tiene totalmente asimiladas a su existencia, sino que, además, sabe que son indisolubles. En su libro *Vita*, asocia sus visiones a sus achaques y "habla de los 'dolores aéreos' que se apoderan de su cuerpo, consumen la sangre de las venas, los humores (*livor*) de la carne, y el tuétano de los huesos. Un 'fuego aéreo' arde en su vientre. [...] Hildegarda creía que eran los 'espíritus del aire' los causantes de sus sufrimientos" (Dronke, *Las escritoras*, 202).

> Y a los tres años de edad vi una luz tan grande que mi alma se estremeció, pero como no estaba en edad de hablar, no pude contar nada de esto. Sin embargo, a los ocho años, entré en trato frecuente con Dios, y hasta los quince años vi muchas cosas y conté muchas de ellas con sencillez, por lo que quienes las oían se preguntaban de dónde procedían y de quién vendrían.

---

[2] Hildegarda de Bingen está consciente de que entre sus "visiones" y sus enfermedades existe algún tipo de relación, no en balde otra de sus vetas fue la medicina, e identifica el estado de fatiga en que queda después de cada experiencia mística como parte de su "lacerante enfermedad", que la hace ver "estrellas fugaces, círculos concéntricos luminosos, y luces deslumbrantes o cegadoras", lo cual ha sido diagnosticado como jaquecas periódicas o "escatoma centellante", por Singer (Dronke, *Las escritoras*, 204).

> Entonces yo también me admiré de mí misma, porque, mientras veía en lo profundo de mi alma estas cosas, también veía el exterior, lo cual nunca había oído decir de hombre alguno. Y escondí lo mejor que pude la visión que había visto en mi alma [...] seguí teniendo visiones así hasta los cuarenta años. Entonces, en la misma visión me vi forzada, por la opresión (pressura) de grandes dolores, a manifestar lo que había visto y oído. [...] Esto se lo confié a un monje maestro mío.[3] Y éste, admirado, me ordenó que escribiera estas cosas a escondidas, hasta que averiguase de quién y de dónde procedían. Pero al comprender que procedían de Dios, se lo confió a su abad, e inmediatamente y con gran afán colaboró conmigo en estas cosas. [...] Al presentar y debatir estos hechos ante una audiencia en la catedral de Maguncia, todo el mundo dijo que esto procedía de Dios y de la profecía que había hecho a los profetas de antaño. Entonces llevaron mis escritos al papa Eugenio, pues estaba en Trévis, y éste con gusto los hizo leer en presencia de muchos, y los leyó por sí mismo. Y, confiando en extremo en la gracia de Dios y enviándome su bendición por carta, me mandó que, todo lo que viese u oyese en mis visiones, lo pusiera por escrito de forma más extensa.
>
> (Dronke, *Las escritoras*, 202)

Son precisamente estas visiones de las que habla Hildegarda de las que nos ocuparemos ahora. Los libros sobre sus visiones son: *Scivias. Scito vias Domini* (1141-1151), *Liber divinorum operorum* (1163-1173) y *Liber vitae meritorum* (1158-1163). Visiones que, como afirma Lorenzo Arribas, "no están acompañadas de raptos o éxtasis [...] y consisten en la relación de pinturas en forma de figuras y signos que le posibilitan el conocimiento espiritual, que una voz acompañante [...] va explicando. Pero por lo que parece, las visiones directa o indirectamente sí le provo-

[3] El monje en quien confía se llamaba Volmar, y es quien acaba convirtiéndose en su secretario y ayudante, dado el deficiente manejo de Hildegarda del latín. Aparece, tomando nota de lo que Hildegarda le dicta, en uno de los grabados de sus "visiones", aunque nunca le permite que altere o corrija un texto, en tanto para ella, son revelaciones divinas. A la muerte de éste en 1173, lo sucede un monje llamado Gottfried, el cual muere en 1176 y es sustituido por el monje Guilbert von Gembloux, quien colabora con ella hasta su muerte.

caban sufrimientos en forma de dolores o enfermedades" (Lorenzo Arribas, *Hildegarda*, 41). Situación a la que por demás estaba acostumbrada y expuesta desde su niñez, como sabemos por sus propios comentarios, que ya antes mencionamos. Estas visiones y su inteligencia preclara le allanaron el camino en el conocimiento de la teología, sobre lo cual afirma: "En la misma visión, entendí los escritos de los profetas, de los Evangelios y de los demás santos y de algunos filósofos, sin haber recibido instrucción de nadie" (Beer, *Women and Mystical*, 202). Por ello, de ambas —visiones e inteligencia— se sirvió para sus intereses políticos, cuando así le convino hacerlo, por lo que "interesa destacar cómo su potencia mística se pone al servicio de las relaciones de poder", funcionando como una "mediadora entre la divinidad y los hombres" (Lorenzo Arribas, *Hildegarda*, 52-53). Según Abelardo "profetizar significa hablar entendiendo el significado de las palabras para poder explicarlas", por lo que afirmaba que la profecía se acercaba a la filosofía, de ahí que Hildegarda confiese "saber sin haber ido a la escuela y entender a [muchos filósofos] sin haber tenido un maestro" (Bertini, *La mujer medieval*, 195).

A pesar de lo difícil, por lo vasta y compleja, que es su obra intentaremos acercarnos a una parte de ella para ilustrar su riqueza y valor. Por ejemplo en el hecho de interpretar en su obra *Scivias*, como afirma Frances Beer, con "una visión neoplatónica la creación como imagen del Creador; o la convicción de que el Antiguo Testamento prefigura al Nuevo (y por lo tanto el Antiguo Testamento se convierte en un documento cristiano: el diluvio de Noé refiere al bautizo, el sacrificio de Isaac, a la crucifixión)", entre otras interpretaciones (Beer, *Women and Mystical*, 30).

Scivias pertenece, según Gies, al tipo de obras medievales que "combinan la ciencia, la teología y la filosofía para describir el universo, interno (el cuerpo humano) y externo (la tierra y el cielo). Y se ocupa de la naturaleza, de la fisiología humana, del mundo moral, el cosmos, el alma", todo armoniosamente compaginado. Con esa idea de armonía y orden en el universo tan propia del medioevo, que permite entender a tra-

vés de los números, la música, y las estrellas, lo que Boecio llamaba las "causas secretas de la naturaleza" (Gies, *Women in the Middle Ages*, 78-79).

En este sentido, *Scivias*, es quizá el más interesante de los tres volúmenes dedicados a sus visiones, el cual es también conocido como una "enciclopedia para la salvación", ya que trata temas tradicionales cristianos como el Credo, las Escrituras, la Encarnación y la Trinidad y abarca desde la Creación hasta el Día del Juicio Final. Su estructura es tripartita: la primera parte esta dividida en seis visiones; la segunda en siete; y la tercera en trece, lo que da un total de veintiséis visiones de longitud variable. Estas visiones a su vez están divididas en capítulos o *capitula*, las de la primera parte en 90, las de la segunda en 264 y las de la tercera en 320, lo que suma 674, cada uno bajo su propio título (algunos de ellos erróneos o a veces poco precisos en cuanto al contenido).

A través de estas veintiséis visiones Hildegarda de Bingen nos presenta la relación entre Dios y los hombres, desde la Creación hasta el Juicio Final, y el papel que juega la Iglesia en esta relación. La Iglesia vista como un edificio que se va construyendo ante nuestros ojos, fundada sobre el Verbo Divino y adornada por las virtudes cristianas. Su obra *Scivias* constituye en sí un tratado de teología dogmática, en el que se contemplan aspectos fundamentales del cristianismo, tales como: la Trinidad, las virtudes, los sacramentos.

Las seis visiones de la primera parte nos presentan a Dios como fuente y principio de todas las cosas, a quien pierde el hombre por su caída, convirtiendo al universo en un sitio hostil. El hombre debe luchar y sufrir una serie de penas para recuperar, con la ayuda de los coros angélicos, el camino de salvación. Veamos algunos aspectos de estas visiones.

La primera visión incluye seis *capitula:* 1. La fuerza y la estabilidad eterna del reino de Dios. 2. El temor a Dios. 3. Los pobres de espíritu. 4. Las virtudes que vienen de Dios y cómo éstas protegen a quienes creen en Dios y son pobres de espíritu. 5. Los motivos por los cuales las acciones humanas no pueden escapar del conocimiento de Dios. 6. Salomón, sobre el mismo tema. Ejemplo de esta primera visión es el siguiente texto:

> En una montaña de acero *se* encuentra sentada una figura iluminada, 'con una leve, sombreada y larga ala'. Al pie de la montaña aparecen dos figuras, a la izquierda una imagen 'llena de ojos', a la derecha un niño con una túnica pálida y zapatos blancos. 'Unos rayos luminosos' descienden de la figura de la montaña y rodean a estas dos imágenes, y sobre ellas, en la montaña, aparecen diez 'ventanas' en las que se asoman pares de pálidas cabezas. El hecho de que la montaña sea de acero, explica Hildegarda, representa la estabilidad y la permanencia del 'reino eterno de Dios'; la luminosidad de la figura (tan luminosa que 'te ciega la vista'), indica que la divinidad celestial es 'incomprensible para la mente humana'; la suavidad de las alas refleja su 'dulce y gentil protección', la unión de la claridad y la justicia. El temor al Señor está representado por la imagen llena de ojos, los cuales, vigilan en el reino de Dios, atentos 'a cualquier descuido de la justicia divina'. El niño, parado ante esta imagen, indica que los pobres de espíritu poseen el temor a Dios; no lo alardean, no lo usan para su provecho, sino que eligen ser simples y caminar sobre 'las serenas huellas del Hijo de Dios'. La luminosidad que sombrea la cabeza del niño —la 'gloria que desciende del Todopoderoso'— refleja que nuestros débiles poderes de contemplación no son suficientes 'para comprender Su propósito'.
>
> Las poderosas virtudes que emanan de Dios son representadas por 'los rayos luminosos [...] lanzando el fuego de la gloria divina' que irradia de la imagen sentada; ellos 'abrazan y cautivan ardientemente' a aquellos que temen al Señor y aman a los pobres de espíritu. Las estrellas y los pares de cabezas revelan la nada, ya que ni el aspecto positivo ni el negativo de nuestras acciones, puede ocultársele a Dios; la sinceridad motiva aquellas acciones que son positivas, en tanto que las negativas son resultado de nuestra tibieza. A menudo nuestras acciones se caracterizan por ambas cualidades porque somos débiles de corazón, y a veces despiertos y vigilantes.
>
> (Bingen, *Scivias*, 30-32)

Hildegarda concluye la explicación de esta visión con una cita de Salomón (*Proverbios* X, 4): "La mano indolente ha atraído la pobreza, pero la mano del hombre diligente se prepara para la riqueza" (Bingen, *Scivias*, 34). Es decir, que, 'Una persona se hace a sí misma débil y pobre', afirma ella, interpretando el texto bíblico, 'cuando no lucha por

la justicia [...] Pero aquel que lucha por la salvación, avanzando hacia la verdad, alcanza la deseada fuente de la gloria' (Beer, *Women and Mystical*, 32). La presencia de una cita bíblica, en este caso de Salomón, y en otros de Ezequiel, Isaías, Job, Abraham o cualquier personaje viene a dar una mayor fuerza a la visión presentada. De ahí que las referencias a profetas, salmistas, evangelistas, patriarcas, apóstoles, mártires y a libros del *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*, tales como el *Cantar de los cantares* o el *Libro de la sabiduría* sirvan de fundamento constante a las visiones de la monja renana.

En otras visiones de esta primera parte, por ejemplo en la segunda, explica cómo ve que aparecen un gran número de estrellas brillantes o 'lámparas vivientes'. Esta visión revela el peligro de las fuerzas del mal. Una pequeña y vulnerable figura humana cuelga de la boca de un oscuro lago, en forma de serpiente. En el extremo derecho hay dos árboles, de uno de ellos cuelgan los frutos del conocimiento. En las cuatro esquinas se encuentran los cuatro elementos: aire, fuego (arriba), agua y tierra (abajo). Según Hildegarda, esta visión representa al ángel antes de la caída. En la tercera visión, ve representado lo que la monja llama el huevo cósmico, el cual contiene un gran número de óvalos concéntricos. El externo es un anillo de flamas brillantes, seguido de una capa oscura, después de una zona llena de estrellas, y luego de una capa de humedad (nubes y agua). En el centro aparece un globo y dentro de él una gran montaña. El huevo representa tanto la majestad como el misterio del Creador. La esperanza del creyente. Según Hildegarda, el anillo externo significa que Dios al quemar, purifica, ya sea por venganza o por consolación. Las tres antorchas superiores son las que ayudan a sostener el huevo. El anillo oscuro representa el mal y el lleno de estrellas, la fe. El anillo de agua simboliza el bautizo que limpia de todo pecado, y la montaña simboliza la redención.

La segunda parte de *Scivias* se ocupa de las visiones de la redención, y de ahí que en ella aborde Hildegarda dos aspectos centrales de la fe cristiana, el de la Trinidad y el de la encarnación. Además, se acerca a algunos sacramentos como la confirmación, la eucaristía y el orden sacer-

dotal, éstos como parte del proceso de consolidación de la Iglesia. En estas visiones ve representada a la Iglesia: alta como una torre cargando a los profetas en su regazo, y con ellos al *Antiguo* y al *Nuevo Testamento*; o cargando a sus hijos rodeados de llamas brillantes; o grande como una ciudad, cuyo vientre —siempre se encuentra preñado y dando a luz—, y vemos que sus hijos surgen de su boca, por lo que nunca pierde la virginidad; o al pie de la cruz, recogiendo la sangre de Cristo en un cáliz, y después celebrando la Eucaristía, al colocar éste en el altar. A su alrededor aparecen cuatro signos: la natividad, la pasión, el sepulcro y la resurrección.

Así que Jesús, verdadero Hijo de Dios, estaba suspendido en el tronco de su Pasión, ante la Iglesia, a la cual Él ha asociado con los secretos de los misterios celestes, que recibe su sangre, como lo demuestra ella misma, continuamente, al acercarse a Él, y al evocar su presencia, la cual contempla con gran atención, con la devoción que tienen sus hijos cuando se acercan a los misterios divinos. ¿Y por qué vemos al Hijo de Dios, suspendido en la cruz, imagen absoluta de la debilidad, avanzar rápidamente como una luz esplendorosa, debemos dudar que es una prueba de la omnipotencia divina, antiguamente profetizada? Porque es cuando el Cordero inocente asciende por encima de la cruz para la salvación de los hombres, que la Iglesia surge intempestivamente, debido a un plan divino y secreto, por un profundo misterio, en la pureza de un fuego luminoso y de sus otras virtudes que la unen, en gran solemnidad, al Hijo de Dios. ¿Qué significa esto? Que la sangre que sale del costado bendito de mi Hijo, para la salvación de las almas, sirve para demostrar su gloria, por la cual el demonio y sus seguidores quedan sometidos (Bingen, *Scivias*, 280-281).

En la tercera parte del libro, la más extensa, muestra cómo la salud se construye a través de la fe y de las virtudes (amor, misericordia, disciplina, respeto, humildad, caridad, obediencia, castidad), que permiten que las almas se salven y resistan las astucias diabólicas. Entre estas visiones, en la tres, menciona que aparece el trono divino y además la torre del precursor de la voluntad de Dios, que es la circuncisión, la columna

del Verbo de Dios, una cabeza, suerte de centinela que avanza, imagen de la cólera divina, el muro de la Antigua Ley, la columna de la humanidad. Tiene asimismo tres alas de igual largo y ancho, completamente blancas como una nube luminosa, y mucho más elevadas que ellas. Las cuales no se erguían hacia lo alto sino que simplemente se extendían hacia los lados separadas, aunque aparecía una cabeza levemente más alta que ellas: la primera parte de la quijada recta en dirección del aquilón, la segunda, que estaba en el centro, y la tercera, a la izquierda, hacia el occidente.

En las tres visiones finales Hildegarda presenta la venida del anticristo, la resurrección y el juicio final, la condenación de unos y la salvación eterna de otros, según sus méritos anteriores. "Imágenes de paz y bienaventuranza, sinfonía de gloria y de amor" (Bingen, *Scivias*, 8), para quienes siguieron el arduo camino del sufrimiento y el dolor y que se ven iluminados por la luz divina.

Según señala Peter Dronke: "Ricardo de San Víctor, el místico escocés contemporáneo de Hildegarda, en su comentario del Apocalipsis de san Juan, distingue cuatro clases de visiones, dos de tipo exterior y dos de tipo interior, materiales las dos primeras y espirituales las demás [...] De las dos clases de visión espiritual, una es la de los ojos del corazón, cuando el alma humana, iluminada por el Espíritu Santo, más allá de la apariencia de objetos visibles y de imágenes que se aparecen en forma de figuras y de signos, accede al conocimiento de lo invisible; ésta es la visión que Dionisio llama simbólica. [La] llamada analógica [...] sucede cuando el alma humana, por propia iniciativa, alcanza la contemplación de las cosas celestiales sin mediación de ninguna clase de figura visible" (Dronke, *Las escritoras*, 203). Las *visio* de Hildegarda corresponden obviamente a las terceras, en tanto sus imágenes se aparecen en forma de figuras y signos, cuyo sentido figurado o alegórico le es explicado por la voz "divina" que escucha, mientras, según ella, permanece siempre lúcida, viéndolo sólo en su alma.

Para Hildegarda la manera de interpretar sus visiones está relacionada, como antes mencionamos, con el orden establecido en la Edad Media de

colocar cada elemento en un nivel y describirlo en cada uno de sus diferentes sentidos: literal (hechos), moral (acciones), alegórico (creencias) y analógico (aspiraciones). Según ella, tanto la presentación de una visión, como su descripción verbal, o su interpretación alegórica son representaciones válidas de la voluntad divina, es decir mensajes de Dios. Expresados en un "estilo grandioso y sombrío [que recuerda a] Ezequiel y el Apocalipsis. Pues "enseña, severa y grave, convencida de su misión para con su tiempo" (Ancelet-Hustacche, *El maestro Eckhart*, 17).

Visiones como las anteriores nos dan una idea de lo que Hildegarda afirmaba ver en los momentos en que recibía la iluminación divina. Como hemos podido observar en general menciona símbolos que están relacionados con la liturgia y lo que ella interpreta sobre ellos. Las imágenes de Cristo, María o la Iglesia son permanentes, lo mismo que la luz (en forma de estrellas, llamas, rayos), opuesta a las sombras. La solidez relacionada con la Divinidad o con la Iglesia en forma de montaña o de enorme figura humana, femenina y fecunda . Casi todo lo anterior relacionado íntimamente con las concepciones medievales y sus representaciones, mismas que van a ser retomadas más adelante en el Renacimiento. Su importancia, sin embargo, reside en el hecho de que se transformaron, al menos en el caso de las visiones de Hildegarda, en una forma de manejo religioso y político de su parte para con las autoridades reales y eclesiásticas, convirtiéndola en portadora de una voluntad divina incuestionable.

BIBLIOGRAFÍA

ANCELET-HUSTACHE, JEANNE, *El maestro Eckhart y la mística renana*, trad. L. Hernández Alonso, Madrid: Aguilar, 1963.

ASTEY, LUIS, "El *Ordo virtutum* de Hildegarda Von Bingen", en Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. II, México: El Colegio de México, 1992.

BEER, FRANCES, *Women and Mystical Experience in the Middle Ages*, London: Boydell Press, 1992.

BERTINI, FERRUCCIO, (ed.), *La mujer medieval*, Madrid: Alianza, 1989.

BINGEN, HILDEGARDE DE, *Scivias. "Sache les voies" ou Livre des visions*, présentation et traduction de Pierre Monat, Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

— *Le livre des oeuvres divines*, trad. Bernard Gorceix, Paris: Alvin Michel, 1989.

CANTOR F. NORMAN, *Medieval Lives. Eight Charismatic Men and Women of the Middle Ages*, New York: Harper Perennial, 1995.

DRONKE PETER, *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona: Crítica, 1995.

DUBY, GEORGES y MICHELLE PERROT, *Historia de las mujeres*, t. 2, Ch. Klapisch-Zuber (ed.), Madrid: Taurus, 1992.

ÉPINEY-BURGARD, GEORGETTE y ÉMILIE ZUM BRUNN, *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, México: Paidós, 1998.

FAGGIN, GIUSEPPE, *Meister Eckhart y la mística medieval alemana*, trad. Elena Sella, Buenos Aires: Sudamericana, 1953.

GIES, JOSEPH y FRANCES GIES, *Women in the Middle Ages (The Lives of Real Women in a Vibrant Age of Transition)*, New York: Harper Perennial, 1980.

LACHMAN, BARBARA, *The Journal of Hildegard of Bingen (Inspired by a year in the life of the twelfh century mystic)*, New York: Bell Tower, 1993.

LORENZO ARRIBAS, JOSEMI, *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*, Madrid: Ediciones de Orto, 1996.

MAURIN, DANIEL, *La prévention. Sainte Hildegard: Une médicine tombée du ciel*, Paris: Plenitude, 1991.

MIAJA, MARÍA TERESA, "Hildegarda de Bingen y el arte de vivir", en Lilian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: UNAM-El Colegio de México, 1996.

POWELL, EILEEN, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1986.

PERNOUD, RÉGINE, *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XII siecle*, Paris: Rocher, 1995.

— *Mysticism. The Experience of the Divine*, San Francisco: Chronicle Books, 1994.

La *summa* de las sumas medievales

Maruxa Armijo
Universidad Autónoma Metropolitana

Convencionalmente se ha dividido la historia en tres edades: la Antigua, la Media y la Moderna; a las que por lo general se les añade la Contemporánea y la Prehistórica entendiéndose por éstas la actual y la anterior a todo documento escrito respectivamente.

A nosotros nos toca decir algunas cosas sobre una de las herramientas de enseñanza más populares en la Edad Media, la edad de en medio: las *summae*.

El nombre que se le dio a las enseñanzas impartidas en las escuelas y universidades de la Edad Media fue "escolástica". Pero la escolástica no fue sólo un método de enseñanza; fue, antes que nada, un proceso de aprendizaje sin precedente en la historia de la humanidad. Literalmente fue una vasta empresa "escolar" que se inicia con Boecio, el primer traductor, comentador y mediador, y que continuó por muchos años.

No hubo una doctrina escolástica oficial; cada escolástico desarrolló la suya, a menudo en desacuerdo con sus colegas. Tenían en común un gran respeto por los Padres de la Iglesia, Avicena, Averroes, Platón, Boecio, el pseudo-Dionisio y en general por todos los antiguos, y una casi veneración por Aristóteles, a quien se le confirió el título de "El Filósofo". A todos ellos los llamaron "las autoridades" pero cada escolástico las interpretó a su modo y las evaluó a su entender.

Como era necesario ordenar y hacer accesible el material existente, la tan prosaica labor "escolar" de organizar, seleccionar y clasificar, cobró una importancia inaudita; por eso los escritos escolásticos de la Edad Media carecieron, en buena medida, de la magia del toque personal pues los libros de escuela dejan poco lugar para la originalidad.

Si la tarea histórica de la época fue realmente buscar, estudiar y preservar las riquezas de la tradición, el "escolasticismo" fue no sólo inevitable sino esencial. Es pues un error —aunque entendible— que ciertos polemistas hayan caracterizado al escolasticismo como un mero método didáctico o una adhesión cerrada a las tradiciones. No es del todo seguro que el día de hoy tuviéramos acceso a Platón, Aristóteles o San Agustín, si los escolásticos no hubiesen hecho pacientemente tan agotador trabajo; pero, además, el paso de la mera colección de sentencias (*expositio, catena, lectio*), a la discusión sistemática de textos y problemas (*quæstio, disputatio*) y, finalmente, el enorme esfuerzo para dar una visión comprensible de toda la verdad en las *summae* medievales requirió una progresiva autonomía intelectual.

De Sacramentis Christianae fidei de Hugo de San Víctor, monje agustino de ascendencia germana, es el primer libro de la Edad Media que podría considerarse una *summa*. De hecho, Hugo define en la introducción de esta obra el término *summa* como "una visión comprensiva de todo cuanto existe" (*brevis quaediam summa omnium*).[1]

Antecedentes de las *summae*, pueden considerarse las *Institutiones divinarum et saecularium* de Casiodoro y las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla, ambas del siglo VI, y el breve pero cautivador *Didascalicon* del ya citado Hugo de San Víctor en el siglo XII.

La *Summa super quattuor sententiarum* conocida como *Summa aurea* de Guillaume D'Auxerre es un comentario a las enseñanzas teológicas cristianas recopiladas por Pedro Lombardo a mediados del siglo XII.

[1] El *Diccionario de la lengua española* define SUMA [del latín *summa*]: "Agregado de muchas cosas. [...] 3. Lo más substancial e importante de una cosa. 4. Recopilación de todas las partes de una ciencia o facultad".

Guillaume D'Auxerre escribió también un compendio de los servicios litúrgicos, la *Summa de officiis ecclesiasticis*.

El fraile dominico, Ramón de Penyafort redactó varias *summae*: en 1220, la *Summa juris canonici*, un tratado —incompleto— sobre el derecho canónico y, un par de años después, un manual de leyes canónicas para confesores, la *Summa de casibus poenitentiae*, reeditada en 1235 con una parte nueva sobre las leyes del matrimonio.

La *Summa de vitiis et virtutibus*, también conocida como *Speculum universalis*, de Raoul Ardent, ha sido catalogada como la primera enciclopedia especializada; y la *Summa contra gentiles* de Santo Tomás de Aquino, la más completa exposición teológica contra los paganos.

Vemos, pues, que las *summae* eran un género de obras con intención totalizadora; los segmentos de realidad que otras obras presentan de manera aislada, ellas los muestran integrados en un todo armónico. Recopilan, compendian y reúnen en una sola obra, materias que estaban esparcidas, desdobladas o difusas.

José Gaos llama *cuerpos de expresiones* a las expresiones verbales, plásticas o técnicas del saber de una época, y en la Edad Media distingue tres por su intención totalizadora:

> La catedral de Chartres, la *Summa theologica* y *La divina commedia* son los cuerpos de expresiones más esenciales, o esenciales por excelencia, de la idea medieval del mundo.
>
> (*Historia de nuestra idea del mundo*, 10)

Son las *summae* individuales más sobresalientes en las tres grandes clases de expresiones. La primera, la catedral de Chartres, es la máxima expresión no verbal; la segunda, la *Summa theologica*, la mayor expresión filosófica; y la tercera *La divina commedia*, la máxima expresión poética.

Dicho de otra manera, las catedrales de piedra son francesas; las de ideas, italianas. Italia da lo mejor del pensamiento medieval en las vastas teologías de Tomás de Aquino y Buenaventura y en la obra cumbre de Dante Alighieri, ese inigualable poeta con el que no se puede comparar ningún otro, ni en ciencia, ni en paciencia, ni en ingenio.

Pocos poetas tuvieron una presencia tan obsesiva en la memoria de Borges como el Dante de *La divina commedia*. Borges hace el balance de las aportaciones del pensamiento y el arte del medioevo a la cultura universal del siguiente modo:

> La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media, esa Edad Media tan calumniada y tan compleja, que nos ha dado la arquitectura gótica, las sagas de Irlanda, la filosofía escolástica (en la que todo está discutido), y que nos dio sobre todo la *Commedia*, que durará más allá de nuestras vigilias y que será enriquecida por cada generación de lectores.
>
> (*Siete Noches*, 39)

Y es que, tratando de hallar la obra maestra de la literatura medieval toda, no se encuentra ninguna con más títulos para ser señalada como tal que *La divina commedia* de Dante Alighieri; además de marcar la consagración de la lengua toscana, origen del italiano moderno, resume como ninguna otra la visión del mundo y la sabiduría de la Edad Media.

Limitemos ahora nuestra atención a las dos expresiones verbales que Gaos juzga "más esenciales o esenciales por excelencia" de la idea medieval del mundo, con miras a descubrir cuál de ellas cumple mejor con la función de representar al mundo que la vio nacer.

Lo primero que observamos es que, si no fuese por la *Commedia*, nuestra imagen del mundo medieval, sacada solamente de la *Summa* de Santo Tomás, no tendría la materialidad física que sin duda tenía en la mente de sus sujetos.

Como ejemplo tomemos el purgatorio. En el siglo XIII, el Purgatorio se convierte en una verdad teológica; triunfa en el plano dogmático y la formulación de que es "un lugar" se oficializa. Para fines del mismo siglo, el Purgatorio ha descendido del razonamiento teológico a la enseñanza cotidiana. Está ya en todas partes: en la predicación, en la práctica pastoral, en la literatura de lengua vulgar, en el sermón, en los *exempla*.

La mayoría de los grandes escolásticos, aun cuando tuvieron algunas vacilaciones sobre su localización y se mostraron discretos sobre sus

aspectos más concretos, afirmaron con energía la existencia del Purgatorio; pero al mayor de todos ellos, al "Doctor angélico", Jacques Le Goff lo acusa de ser "el más intelectual y el más alejado de la mentalidad común de su época":

> De todos los grandes escolásticos del siglo, Santo Tomás se me aparece como el más desprendido de la experiencia común de los hombres de su época. Es, en la acepción más rigurosa del término, un pensador altanero. Y en un pensador tan vuelto hacia lo eterno, no resulta demasiado importante el puesto de una realidad tan transitoria como el purgatorio, con el agravante de que en él, la criatura ya no es capaz de mérito. Tengo la impresión de que Tomás de Aquino se ocupa del purgatorio como de una "cuestión de programa" (para decirlo en la jerga universitaria); no de un problema esencial. Si cabe utilizar un vocabulario que no es el suyo, yo diría que el Purgatorio le parece *vulgar*.
>
> (*El nacimiento del purgatorio*, 308)

En efecto, a la índole doctrinal, genérica y abstracta de la *Summa theologica* le es indiferente incluso la localización de los cuerpos integrantes de la cosmología aristotélico-ptolemaica que entraña, y sigue siendo una tarea delicada tratar de definir el lugar de los planetas, los astros y la Tierra en la construcción filosófica más compleja de la Edad Media.

De haberlo querido, Tomás de Aquino habría podido describir una cosmología concebida según un plan astronómico-filosófico estricto partiendo de lo que es evidente para la razón. Pero es un hecho que sus obras sistemáticas son sumas de teología, no de filosofía. Por eso, aunque el universo que el santo de Aquino acepta es, en líneas generales, el de Ptolomeo, cuando se trata de saber dónde se localiza y cómo está constituido ese mundo de esferas concéntricas, nos quedamos perplejos porque en este punto Santo Tomás enmudece y se limita a invitarnos a contemplar el universo que, como cristianos, tendríamos que establecer: Dios como su principio y su fin. Buscar en sus obras su cosmología, o su cosmogonía filosófica personal, es buscar algo que tal vez no exista.

En cambio el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso de la *Commedia* no sólo son materiales y corpóreos sino, incluso, de "este mundo". El infierno tiene la forma de un cono invertido, con la base en el hemisferio boreal, en torno de un centro ocupado por Jerusalén, con la entrada hacia el occidente de esta ciudad y el vértice en el centro mismo de la Tierra. El monte del purgatorio, rodeado completamente de agua, se alza exactamente en las antípodas de Jerusalén; y el paraíso está formado por los nueve círculos concéntricos de la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno, las estrellas fijas y el *Primum mobile*; más un cielo inmaterial, residencia de Dios.[2]

Pero no es esta materialidad física del sistema ptolemaico, ni la descripción de la geografía —ausente en Santo Tomás, precisa en Dante— la única ventaja que encontramos en la *Commedia* de Dante con respecto a la *Summa* del aquitense para introducirnos en la idea que la ciencia medieval tenía de su mundo.

Hay quienes suponen que la prosa está más cerca de la realidad que la poesía; yo entiendo que es un error. Y en una época en la que la poesía se valoraba por encima de la ciencia, en la que la ciencia y la filosofía eran indistinguibles, y en la que la mejor poesía encerraba las más grandes "verdades filosóficas", Dante es poeta, Santo Tomás, no; y no existen razones teóricas que nos impidan jerarquizar de acuerdo a la valoración relativa de los conocimientos en un momento histórico.

Cuando Dante le pide a Apolo que insufle en él su aliento, su poder y su pericia, de modo que pueda describir al menos "la sombra" [*l'ombra*] de lo que ha visto en el Paraíso, le manifestará su ardiente deseo de ser laureado con la más alta presea a la que puede aspirar un ser humano:

---

[2] En realidad, todos los ángeles y santos tienen su residencia en el décimo cielo, cielo de "pura luz" o Empíreo, pero en el *Paradiso* de la *Commedia* a Dante se le aparecen en las esferas inferiores como signo sensible (*per far segno*) de los distintos tipos y grados de beatitud, correspondientes a los tipos y grados de santidad alcanzados aquí en la Tierra. Es pues una concesión *temporal* pero *real* que, en la *Commedia*, el paraíso está en los diez cielos. Por otro lado, el hecho de que todos los bienaventurados tengan su residencia *permanente* en el Empíreo es prueba de que la felicidad perfecta y suprema es igual para todos, en la medida en que su naturaleza espiritual sea capaz de recibirla.

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro

(*Paraíso* I, 13-15)

O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,

venir vedra'mi al tuo diletto legno
e coronarmi allor di quelle foglie
che la matera e tu mi farai degno.

Sì rade volte, padre, se ne coglie
per triunfare o cesare o poeta
colpa e vergogna dell'umane voglie,

(*Paraíso* I, 28-30)[3]

---

[3] (La traducción es mía):

¡Oh buen Apolo!, en la última tarea,
haz de mí un vaso de tu valor tan lleno,
tal como lo exiges para conceder el laurel amado.

¡Oh divina virtud! si te prestas a mí
Tan sólo para que la sombra del beato reino
Grabada en mi memoria yo manifieste,

me verás llegar a tu árbol querido
y coronarme con aquellas hojas
de las cuales tú y el argumento me harán digno.

Que tan raras veces se las recoja, padre,
por triunfar o césar o poeta,
es culpa y vergüenza de los deseos humanos,

El árbol querido de Apolo (*il tuo diletto legno*) es Dafne, su desdeñosa amada, a quien aquél convirtió en laurel (árbol siempre verde de hojas muy aromáticas, símbolo de la gloria imperecedera) por escapar a su amor. Y dice Dante: Si tú me ayudas a describir el paraíso, la virtud que de ti reciba, más el valor intrínseco del asunto, harán que veas mi frente coronada con las hojas de tu árbol querido: la corona de laurel, supremo honor sólo concedido a *o cesare o poeta* —al césar o poeta vencedor.[4]

La jerarquización sistemática nunca fue tan amplia y tan marcada como en la Edad Media; en ella lo domina prácticamente todo, y a esta preciada presea —premio mayor y premio único— solamente podían aspirar el poeta y el guerrero. No había laureles de triunfo para el astrónomo, el médico, el jurista, el filósofo, el alquimista, el pintor o el teólogo destacado.

Refiriéndose a la ciencia medieval, el historiador de la ciencia Pearce Williams escribe:

> La gloria de la ciencia medieval fue su integración con la filosofía y la teología en un todo magnífico y comprensible, lo cual en ningún lado se puede contemplar mejor que en el más excelso de los poemas medievales, *La divina commedia.*
>
> ("Medieval European Science", 36)

Cierto que el conocimiento racional (ciencia o filosofía) no se premiaba pero era, como lo es ahora, una provocación a la que el hombre no podía sustraerse. Escribe Dante:

> Como lo dice el Filósofo en el principio de su *Metafísica*, todos los hombres, por naturaleza, deseamos saber, la razón de lo cual puede ser, y de hecho es, que cada cosa, por disposición anticipada de su propia naturaleza, se siente inclinada e impulsada a su perfección; de donde, puesto que la ciencia es la perfección última y la felicidad última de nuestra alma, todos, naturalmente, a desearla estamos sujetos.
>
> (*Convivio*, I, i, 1)

[4] Cfr. Petrarca I, son. 225: *Arbor vittoriosa, triunfale, Onor d'imperadori e di poeti.* Francesco Petrarca (1304-1374) fue coronado poeta en 1341 en el Capitolio de Roma.

Como lo dijo *el Filósofo* (Aristóteles) en el siglo IV antes de Cristo y lo reafirmó *el Poeta* (Dante) en el XIV de n. e., nosotros, en el umbral del siglo XXI, también sabemos de ese anhelo humano por conocer; sin embargo, la experiencia nuestra parece indicarnos que la ciencia, aunque necesaria para el cabal cumplimiento de nuestro ser, no es suficiente.

Cabe, entonces, hacernos la siguiente pregunta: ¿cómo —si es que la ciencia es realmente el cumplimiento perfecto de nuestro ser y nuestra felicidad última— es que se nos antoja tan insuficiente?

De la ciencia nos viene la luz, y de la luz, la claridad; lo cual no significa que las cosas las entendamos sin esfuerzo, ni siquiera que siempre las entendamos, pero al menos percibimos que la verdad es inteligible y esa inteligibilidad nos sorprende.

Es esta sorpresa o pasmo la condición primera y esencial del filosofar: en el principio —escribe Aristóteles— el hombre empezó a filosofar a causa del asombro y es evidente que persiste en su filosofar porque *saber* es connatural al ser humano(cfr. *Metaphysica*, Libro I, cap. 2). Y San Juan proclama: "En el principio era el *logos*".

En el evangelio de Juan aparecen algunos términos y nociones cuyas resonancias filosóficas son innegables. En primer lugar está esta noción griega del *logos* (o *Verbo*, en su traducción latina):

> En el principio era el *logos* y el *logos* era con Dios y el *logos* era Dios. El *logos* estaba en Dios, y todas las cosas por él fueron hechas; y sin él, nada de lo que es hecho, fue hecho; en él estaba la vida y la luz del hombre.

El *logos* es un término que designa la razón o alguna expresión de la razón como, por ejemplo, razonamiento, palabra, proporción, definición, principio, relación matemática... Esta noción del *logos* es manifiestamente de origen filosófico y no cristiano. En su sentido filosófico más importante, designa a la razón que da orden e inteligibilidad al mundo.[5] Pero, ¿qué papel juega en los textos de la cristiandad medieval?

---

[5] En este sentido, la doctrina aparece por primera vez en Heráclito, quien afirmó la realidad de un *Logos* cósmico análogo al *logos* o razón humana. Los estoicos profundi-

Podemos admitir que una noción filosófica griega vino a ocupar el lugar del dios cristiano, que la explicación que dieron los filósofos estoicos en la Antigüedad clásica de la formación del mundo por la acción de ese supremo inteligible que es el *logos* o razón se encontró con una secta judía que predicaba un Mesías e hizo de este Mesías una manifestación del *logos*.

O podemos decir exactamente lo contrario. Esto es, podemos admitir la tesis de Étienne Gilson y decir que Juan se vuelve a los filósofos griegos para aleccionarlos: "Eso que ustedes llamaron *logos* [o *Verbo*] era Él, *el que es*, Dios, el Todopoderoso, el Creador; pero sepan ahora que el *logos* se ha hecho carne y que lo hemos *visto* con estos ojos materiales porque ha habitado entre nosotros" —¡escándalo! Escándalo intolerable para un espíritu netamente filosófico que busca dar explicaciones puramente especulativas del origen del mundo.

Porque, no olvidemos, que si bien "en el principio era el *logos*", luego "el *logos* se hizo carne", y decir que "el *logos* se hizo carne" no es ya una afirmación filosófica como sí lo es decir que "en el principio era el *logos*".

La ciencia es *logos*, es la palabra puesta al servicio de la razón. La poesía es también palabra, pero palabra puesta al servicio del que está desesperado porque el *logos*, la palabra racional, le resulta insuficiente para expresar lo que le urge.

El alegato de Dante en el cuarto canto del paraíso a favor de la única verdad que nos deja satisfechos (las verdades divinas) no es nunca una condena de la razón pues ¿qué es el hombre en cuanto hombre sino su entendimiento, su razón? *Homo, in quantum homo, solus est intellectus.*

A diferencia de la filosofía, la poesía no comenzó diciendo que todos los hombres por naturaleza estamos sujetos a desearla o que "en el prin-

---

zaron en esa teoría y concibieron el mundo como una unidad viviente animada por una razón inmanente y finalista. En Filón de Alejandría (*m.* 40 a. D.) —quien fusionó el pensamiento hebreo con conceptos griegos— el *Logos* se transformó en el instrumento inmaterial e incluso a veces en el agente personal por medio del cual se ejercía en el mundo la actividad creadora del Dios trascendente.

cipio fue la poesía"; pero no por eso fue menos soberbia. Asentada desde sus orígenes en lo que la ciencia no puede explicar, se sintió arrastrada a decir lo inefable; lo inefable en dos sentidos: por cercano y carnal, por inaccesible e inmaterial.

Hemos dicho que la existencia del filósofo empieza con una búsqueda. El filósofo es el hombre que busca; busca *saber*, busca salir de su extrañeza, busca trascender su asombro. En cambio el vivir del poeta no empieza con un *déficit* sino con un *haber*. El poeta se siente rebosado, rebasado, poseído, sobrecargado de un pesado fardo que no comprende y del cual se quiere deshacer.

La filosofía como búsqueda; la poesía como descarga.

El Dante *que busca* aprendió la condición necesaria de la filosofía y su carácter imprescindible de Aristóteles, Boecio y Juan. La realidad de su propia vida lo obligó a abrir los ojos a esta segunda verdad: no se encuentra el hombre entero en la filosofía.

El acontecimiento más señalado en la vida de Dante Alighieri y que lo marcaría para siempre ocurrió en 1274, cuando vio por vez primera a la niña Beatrice Portinari —unos meses menor que él— de quien se enamoró súbitamente y que sería la musa inspiradora de toda su obra.

Muere Beatriz en 1290, en el esplendor de su belleza y juventud. Cuenta Dante que se conmovió grandemente y que para consolarse se entregó por completo al estudio. Dejémosle hablar:

> Como suele acontecer al hombre que va buscando plata y que, sin pretenderlo, topa con oro, yo, que buscaba consolarme, no sólo encontré remedio a mis lágrimas sino palabras de ciencia y de libros; considerándolas, juzgaba que la Filosofía, que era la dama de aquellos autores, de aquella ciencia y de aquellos libros, era sublime cosa. Y me la imaginaba como una gentil dama, y no podía imaginármela en acto alguno que no fuese misericordioso, por lo cual, tan de grado la miraba mi sentido de la verdad, que apenas podía apartarlo de ella.
>
> (*Convivio*, II, xii)

Fue un período de rigurosa aplicación a su desarrollo intelectual en el que Dante asentó las bases de su mundo especulativo. A la lectura de Boecio y Cicerón se sumó la de otros autores clásicos y medievales, en especial las obras aristotélicas comentadas por Averroes y Santo Tomás.[6]

Pero su afición al estudio fue tan vasta como acuciosa. Nada escapó a su insaciable afán de saber: arte, ciencia, filosofía, derecho, medicina. Esta colecta de materia prima constituyó el inicio de un proceso hacia la obtención de un saber enciclopédico que culminaría con la producción de su *Commedia.*[7]

El Dante *que descarga* escribió este poema visionario y alegórico en el exilio. Parece que lo empezó en 1307 y que lo terminó, perfeccionándolo siempre, poco antes de morir.

El asunto de la obra es simple: el viaje imaginario que Dante realiza a los tres reinos de ultratumba, guiado, primero por Virgilio y luego por Beatriz.

Ha cumplido Dante 35 años; se encuentra perdido en una selva oscura. El estudio le resulta ya impotente para aquietar su naturaleza dolorida. ¿Qué autoridad tenía él, desterrado y perseguido, para ser escuchado? La autoridad no podía venirle más que de su genio de poeta. Ni tratados como el *Convivio* o *De monarchia*, ni exhortaciones epistolares a reyes y emperadores fueron capaces de apartar a Italia del mal. Era menester una gran revelación en la que se destacase vívidamente la impresionante inmensidad del mal, y nada mejor que combinar la exaltación de la mujer amada con la representación de un mundo descarriado de múltiples modos.

Extraviado el poeta en la oscuridad de una vida disoluta y sin salida, Virgilio lo socorre y lo conduce a través de los nueve círculos infernales y los nueve rellanos de la montaña del purgatorio.

---

[6] Boecio (480-525), nacido en Roma y educado en Atenas, escribe el *De consolatione philosophiae* en la prisión, durante el último año de su vida.

[7] Cronología mínima: 1290- muere Beatriz. 1291- *Vita Nuova.* 1305- *Convivio. 1306- De vulgaris eloquientia.* 1308- *De monarchia.* 1307? -1321?- *Commedia.*

En la cima del monte, circundado por el mar del hemisferio austral, está el paraíso terrestre; ahí desaparece Virgilio y aparece Beatriz. Acompañado por ella, Dante recorre los nueve cielos físicos concéntricos que rodean a la Tierra, y un último cielo inmaterial, residencia de Dios, su corte angélica y las almas de los bienaventurados. Son las diez esferas que corresponden a los siete planetas del sistema ptolemaico, el cielo de las estrellas fijas, el cielo cristalino o *Primum mobile* y un cielo de pura luz (el Empíreo).

En el trayecto tropieza el poeta con múltiples personajes históricos y míticos caracterizados por sus defectos o virtudes. Son más de medio millar; ninguna obra medieval se acerca, ni con mucho, a tal riqueza. En el Infierno sigue la clasificación de los vicios expuesta por Aristóteles en su *Ética*; en el Purgatorio la clasificación de los pecados de la doctrina cristiana, y en el paraíso la concepción ptolemaica del universo. Pero la estructura doctrinal de la *Commedia* entera es, en su esencia, tomista.

El plan general de la obra se sustenta en una estudiada mescolanza de ciencia matemática (astronomía), filosofía natural y doctrina cristiana (la Revelación de las Sagradas Escrituras). La imagen del mundo que usa para la construcción de su propio espejo es la imagen del mundo de su tiempo. Arraigada como tenía en su espíritu la convicción de que el Todopoderoso le había conferido la misión de salvar a un mundo corrompido, se entregará en cuerpo y alma a elaborar una obra —de gran aliento simbólico y filosófico— que abarcará toda la ciencia y la historia de su tiempo y a ella dedicará cuantos años le queden de vida.

La *Commedia* es una metáfora tejida con dos hilos, la palabra que define (la ciencia), y la palabra que penetra lo inexplicable (la poesía); naturalmente que en ella la ciencia no está organizada sistemática y metódicamente como en la *Summa* del aquitense; por el contrario, está diseminada por todos lados y el poeta la exhibe ya sea directamente o por boca de sus guías o mediante la intervención de otros, de aquéllos con quienes se va encontrando, y por medio de todos ellos converge, en el poema, "el saber" de su tiempo.

Decíamos más arriba que los escritos escolásticos medievales carecieron de la magia del toque personal. Es manifiestamente obvio que esto no vale para la *Divina commedia*. Al leerla conocemos profundamente a Dante; lo conocemos de un modo más íntimo que sus contemporáneos porque Dante es uno de los protagonistas de su *Commedia*. Según Borges éste fue un rasgo nuevo; aunque ya antes San Agustín había escrito sus *Confesiones*, esas confesiones, precisamente por su retórica espléndida, no están tan cerca de nosotros como lo está Dante en su poema (Borges, *Siete noches*, 18).

Dime —pregunta Virgilio a una de las almas que encuentra a su paso por el purgatorio— ¿quién fuiste en tu vida terrena?

"Harto famoso en el mundo fui con el nombre que más dura y más honra" —responde el espíritu de Stazio.[8]

> col nome che più dura e che più onora
> era io di l, rispuose quello spirito,
> famoso assai, ma non con fede ancora.
>
> [*Purgatorio*, XXI, 85-7]

Il nome che più dura e più onora es el título de poeta.[9]

Por eso, porque Dante harto famoso es con el nombre que más dura y más honra...

porque la *Commedia* pone de manifiesto las relaciones profundas entre el pensamiento racional y el decir poético en una época en la que aún no firmaban su divorcio...

porque para los antiguos la auténtica filosofía consistía en lucidez...

porque no se encuentra el hombre entero en la Filosofía ni se cumple con la sola Poesía...

---

[8] Papinio Stazio nació en Nápoles el año 45 y murió en 96. Es autor de dos poemas épicos, la *Aquileida* (incompleto) y la *Tebaida* (muy conocido y apreciado por Dante).

[9] Cfr. Lucano, *Pharsalia*, IX, 980: *O sacer, et magnus vatum labor, omnia fato Eripis, et populis donas mortalibus aevum!*

porque Dante es filósofo *y* poeta...

porque Dante utiliza la poesía y la metáfora[10] como formas de conocimiento para presentarnos verdades que no pueden decirse de modo directo, o como único medio de profundizar en otras, o para acceder a lo que verdades simples y llanas tienen de insólito y admirable...

porque la gloria de la ciencia medieval fue su integración con la filosofía y la teología en un todo magnífico y comprensible, lo cual en ningún lado se puede contemplar mejor que en el poema de Dante, el más excelso de los poemas medievales...

por todo esto, y más, decimos que la *Divina commedia* es la *summa* de las sumas medievales.

BIBLIOGRAFÍA

ALIGHIERI, DANTE, *La divina commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, col commento scartazziniano riveduto da Giuseppe Vandelli, 21ª ed., Milano: Ulrico Hoepli, 1974.

— *Convivio*, Milano: Garzanti, 1987.

AQUINO, TOMÁS DE, *Summa theologica*, traducción del latín al inglés revisada por Daniel J. Sullivan, Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. (*Great Books of the Western World*, 19 y 20).

ARISTÓTELES, *Metaphysica*, trad. de W. D. Ross, en *The Works of Aristotle*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. (*Great Books of the Western World*, 1).

BORGES, JORGE LUIS, *Siete noches*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

GAOS, JOSÉ, *Historia de nuestra idea del mundo*, México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1973.

GILSON, ÉTIENNE, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid: Rialp, 1981.

— *La filosofía en la Edad Media*, trad. de Arsenio Pacios y Salvador Caballero, Madrid: Gredos, 1958.

[10] Por metáfora se ha solido entender una forma imprecisa de pensamiento, pero la metáfora ha desempeñado una función más honda —la función de definir una realidad que roza lo inefable— que está en la raíz de la metáfora usada en la poesía.

JUAN EVANGELISTA [San Juan], *IV evangelio, Nuevo Testamento,* en *La santa Biblia*, New York: Sociedades Bíblicas Unidas, 1955. [Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano Valera (1602)].

LE GOFF, JACQUES, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid: Taurus, 1989.

PTOLOMEO, CLAUDIO, *The Almagest*, traducción del latín al inglés de R. Catesby Taliaferro. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. (*Great Books of the Western World*, 16).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

WILLIAMS, L. PEARCE, "Medieval European Science", en *Encyclopaedia Britannica*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.

El ojo del águila. Chaucer y la óptica medieval

Rafael Martínez y César Guevara
Universidad Nacional Autónoma de México

EL DISCURSO VISUAL

En el "Prólogo" a los *Cuentos de Canterbury* aparece un curioso intercambio de ideas entre varios personajes y el propio Chaucer (ca. 1343-1400), quien en la referida situación se hace pasar como peregrino. En dicho pasaje se nos invita a dar un paso atrás y contemplar un texto. Ante los ojos de sus contemporáneos esta acción llevaría a evocar imágenes tomadas de pinturas e ilustraciones que muestran al autor de un libro, fuera del marco de referencia que circunscribe la acción, entregando la obra a su mecenas al tiempo que mira con discreción el efecto producido. Bien entendida, la escena recrea al autor que toma distancia de su libro y conscientemente mide el efecto de su creación.

En su prefacio a *Fables ancient and modern,* Dryden comenta que tanto Ovidio como Chaucer poseen un estilo pictórico: "Contemplo a Baucis y a Filemón frente a mí de manera tan perfecta como si algún artista del pasado los hubiera pintado; y a todos los peregrinos de los *Cuentos de Canterbury* (*CdC* en adelante), sus estados de ánimo, sus facciones y los vestidos tan claramente como si hubiéramos comido... en Southwark" (citado por Klassen, *Chaucer*, 186). Aquí, al hablar de un observador y de los objetos observados, Chaucer planteó el compromiso al que décadas después se someterían los pintores renacentistas, a sa-

ber, establecer la relación correcta entre el sujeto y el objeto de la observación, la cual, si bien lograda, da como resultado la sensación de estar recreando la realidad.

Los desarrollos en las artes visuales y en la física —la filosofía natural— de la Edad Media permitieron la racionalización y la presentación de una nueva forma de contemplar el mundo que de manera genérica se dice resultó de la introducción de la perspectiva artificial o, en latín, *perspectiva artificialis* (Alberti, *De la pintura;* Dunning, *Pictorial Space*; Edgerton, *Linear Perspective*, Plimpton, *Education of Chaucer*).[1] Ciertamente, el tiempo de Chaucer transcurre durante las décadas previas a las 'demostraciones' de Brunelleschi sobre la construcción correcta de un espacio ilusorio y los impresionantes cuadros de Masaccio y Ucello, donde las figuras habitan espacios perfectamente mensurables en las tres dimensiones (Field, *The invention*, 35-61). Aun así, los avances logrados previamente por los artistas plásticos —en su afán de reproducir sobre una superficie las imágenes que capta la mirada— guardaban una cierta relación con las ideas más aceptadas sobre cómo se comportaba la luz y sobre cómo se realizaba el acto de visión. De la educación recibida por Chaucer y de las preocupaciones intelectuales que permean su obra se puede valorar el interés que estas cuestiones suscitaban en él, y una manera de percibirlo es analizar los productos a los que daba lugar, tanto los teóricos como sus consecuencias en el ámbito de la pintura.

Las ilustraciones previas al uso de la perspectiva artificial dan cuenta del ojo que engloba al objeto. Este ojo podía alcanzar a ver más allá de las esquinas, mostrando ventanas en por lo menos tres lados de una es-

---

[1] *Perspectiva artificialis* fue el término latino con el que se denotaba a lo que posteriormente se conoció como perspectiva lineal. El conjunto de ideas comprendidas bajo este término surgen en contraposición a la perspectiva natural o *communis*, que es como también se conocía a la óptica en la Edad Media (Lindberg, "Science", 353). La *perspectiva artificialis* ofrecía una explicación de la ilusión de convergencia de las líneas paralelas conforme éstas se alejan del observador (capítulos V y IX de *The Renaissance Rediscovery*... de S. Edgerton. Ver también *De la pintura*, de León Batista Alberti y *The Poetics of Perspective*, de J. Elkins).

tructura cúbica, o representar en una misma imagen lo que ocurría al norte y al sur de las murallas de un castillo. A este tipo de representaciones se les ha llamado conceptuales por su afán de abarcar la totalidad de los objetos. Por su parte, los dibujos en perspectiva —técnica que inicia su difusión alrededor del año 1413— no permiten contemplar el todo de un vistazo. En cierta medida, la construcción en perspectiva impone una limitación. Podemos presentir lo que existe dentro de una estructura o lo que está detrás de un muro, o podemos traspasar una puerta, utilizar nuestra memoria o consultar a quien esté colocado estratégicamente, pero lo que captemos no puede ser el resultado de contemplar la totalidad. Bajo las reglas de la perspectiva a lo más que se puede aspirar es a racionalizar las porciones de realidad frente a nuestros ojos, y con base en nuestro conocimiento del proceso de visualización, ajustar los efectos ilusorios. Estas limitaciones del acto de mirar se convirtieron en metáforas de los obstáculos que enfrenta la mente al ocuparse de lo que según San Agustín era su privilegio: la contemplación de las cosas del espíritu (Lindberg, *De multiplicatione*, iv). Una lectura atenta de la obra de Chaucer revela que una y otra vez se somete a esta limitante y que de paso se pregunta: "How can we know?"

Los experimentos verbales de Chaucer explotan las nociones que sobre el espacio de lo visual eran comunes en el Medievo. Desde la edad dorada de las letras latinas Horacio había establecido nexos entre las imágenes visuales y las producidas por el lenguaje. La poesía era la pintura hecha palabra (Lee, *Ut pictura*, 3-8). Esto requiere de ciertas precisiones: los teóricos de la visión habían explicado en términos físicos la manera en que el ojo que mide y percibe calcula las distancias y las posiciones relativas de los objetos en el espacio. Y si bien Giotto y Chaucer comparten el genio de crear imágenes, las de este último, por ser verbales, poseen una naturaleza más abstracta y por lo tanto más incierta por ser la palabra mediadora entre la imagen y el pensamiento. Mientras que la imagen creada al fresco se posa en forma directa sobre el ojo, las palabras dan forma, iluminan o, como diría Chaucer, "virtere", a los pensamientos generales en la cabeza. Y es entonces cuando el ojo que

mide lee la imagen previamente iluminada por las palabras. Pero aun aceptándolo, Chaucer no se somete a la fatalidad de este proceso, y tomando a Platón como aliado, denuncia lo azaroso que resulta confiar en el lenguaje, pues la palabra, por su naturaleza, no es sino prima del hecho: la palabra no es la cosa sino sólo su pariente y se posa al lado de lo que nombra sólo como marco de referencia a través del cual se puede enfocar al objeto mismo.

Las palabras dan forma a la ilusión, y al igual que una pintura crea la ilusión del espacio que elige el pintor, los personajes chaucerianos con frecuencia parecen ver sólo lo que desean ver, y de paso provocan en el lector el mismo efecto a través de la confusión que produce el lenguaje: "Why should I strive in language quaint —or seek in lively words— to paint the speech of love?" (245-247),[2] se pregunta Chaucer en *La casa de la Fama*. Y el ilusionismo del que se revela capaz el lenguaje se aprecia en otros pasajes de sus obras, mostrando que éste es un recurso del arte chauceriano. Lo encontramos también en el "Cuento del Terrateniente" (*CdC*) cuando las rocas "parecen" desvanecerse bajo la fuerza del lenguaje del mago. Más sugerente es el relato donde el canónigo, entusiasmado por la alquimia, arruina su salud y su vista al contemplar en el caldero lleno de agua los reflejos del oro. Sucede que tanto su vista como la de su auditorio se tornan borrosas a causa de la jerigonza del escudero. Este lenguaje, el que usaría un filósofo natural, permea la historia y al final se revela como una construcción lingüística carente de realidad, es una especie de transmisión de conocimiento que en este caso no produce "multiplicación", para usar la palabra que en el Medievo utilizaría un estudioso de la naturaleza para referirse primariamente a la propagación de la luz, proceso que se había convertido en modelo de transmisión de la causa (Lindberg, *De multiplicatione*; Wallace, *Causality*, 33-35) y que más adelante será retomado con motivo de la analogía

[2] Todas las citas están tomadas de *The complete poetry and prose of Geoffrey Chaucer*, ed. de John H. Fisher. En adelante solamente se indica el número de verso o página entre paréntesis.

que retoma Chaucer entre las formas de desplazamiento de la luz y del sonido.

Pero este lenguaje puede también estar al servicio de la verdad, como en el "Cuento del administrador" (*CdC*), donde Febo acusa al cuervo de intentar confundirlo con sus palabras, a lo que éste contesta estar diciendo la verdad con el fin de remediar su visión imperfecta. El lector sabe que el cuervo está siendo sincero, con lo que se gesta la sensación de que el lenguaje no se somete a una causa única, igual engaña que ilumina o limita. Ni el mismo Apolo escapa a esto. Dios de la luz, la ciencia, la música y la armonía, en el último de los *Cuentos de Canterbury* los ojos de Apolo eligen mirar sólo lo que él desea mirar. No busca la verdad, sino sólo la ilusión que le conviene.

Los textos medievales que se ocupan de la visión, sean éstos teológicos, retóricos, psicológicos o estéticos, aportan elementos que permiten apreciar las cualidades visuales de la obra de Chaucer y cómo es que su narrativa enseña a los lectores a mirar. En palabras de un distinguido crítico literario "la evidencia que se recoge de diferentes áreas del pensamiento medieval parecen convergir en un hecho esencial: [...] la importancia de la imagen mental en cualquier discusión acerca del efecto literario y de una supuesta intensión artística en los poemas del Medievo tardío". Esta opinión encuentra eco en *La casa de la Fama*, cuando al contemplar la historia de la *Eneida* pintada sobre la pared, el que narra pasa a describir las imágenes como si éstas fueran reales, ofreciendo el paradigma medieval de cómo se construyen los poemas del periodo y de cómo el público responde y los recuerda (Kolve, "Visual Arts", 291, 298 y 306).

El imaginario sobre el que trabaja Chaucer revela múltiples nexos con las propuestas 'perspectivistas' —ópticas— de quienes se mantenían en la vanguardia de la filosofía natural del Medievo tardío, dando lugar a un lenguaje y a una selección de tópicos que aluden con insistencia a una cosmovisión, ciertamente erudita, que inunda el universo literario y que nuestro poeta intenta transmitir a sus lectores, pues como aconseja el águila, tal conocimiento será útil ...*when thou redet poetrie* (1001).

La casa de la Fama tiene como motivo una pasión amorosa, una visión, si se es más preciso. En ella encuentran acomodo diversas cuestiones que en su tiempo eran tenidas como del orden científico. De entre ellas se recogen dos temas en las líneas que completan este texto: la visión que se produce durante el acto de soñar, tan de moda en ese entonces en los poemas de amor franceses, y la transmisión de la causa que, aunada a la percepción de la distancia posibilitada por la visión y el conocimiento de la geometría —de ahí la presencia del águila, conocida por la agudeza de su vista—, permitía explicar la recepción en la Casa de la Fama de todos los sonidos emitidos en el universo.

EL VUELO DEL ÁGUILA HACIA EL CONOCIMIENTO Y LA ILUMINACIÓN

La preocupación chauceriana por los sueños es evidente en *La casa de la Fama*. Ciertamente, el autor está familiarizado con el análisis de Macrobio (*Dream of Scipio*, 89-90) sobre los diferentes tipos de sueños que pueden ocurrir, y a los que identifica como "avisioun", "revelacioun", "fantome" y "oracle".[3] Aun así, el narrador confiesa desconocer sus causas y, colocándose en el ámbito religioso, los descalifica como milagros, como una maravilla por su misma ambigüedad. Tal situación conduce a que se necesita un tipo de entendimiento muy especial para penetrar el significado de los sueños y que en el lenguaje de la Iglesia sería llamado iluminación. Pero Chaucer no se conforma con un solo significado, y en su caso esta iluminación puede dar cabida a una amplia gama de posibilidades, muchas de las cuales escapan por completo a los dominios de la religión. En particular cabe llamar la atención al hecho de que el mismo Bacon, al referirse a la propagación de la luz la explica en cuanto a "virtudes", "similitudes", "formas", "imágenes", "intenciones", "fantasmas" (*De multiplicatione specierum*, II, lin 3-24), con lo que vincula la idea de visualización en el ámbito fisiológico con el de entendimiento en el psicológico y el epistemológico.

[3] Visión, revelación, fantasma y oráculo.

Así ocurre en *La casa de la Fama*, pues como ya se dijo, el narrador penetra en el templo de Venus y encuentra, escritas sobre una mesa de hojalata, las primeras líneas de la *Eneida*. Pero a sólo seis líneas de iniciar su lectura, Chaucer transfiere la acción de leer a la de mirar, manipulando a su auditorio para que ponga en juego su imaginación visual en beneficio del arte poético.

As I shel tell you echon
First sawgh I the destruction
of Troye

(150-152)

y a lo largo de 300 líneas este "sawgh I" y sus variantes se repetirán una y otra vez —no menos de 64 ocasiones—, como si en lugar de palabras estuviera contemplando un tapiz plagado de imágenes que recrean la historia, y con un poder evocativo como el que resulta de leer

Yet sawgh I never such noblesse
Of ymages, ne such richesse
As I sawgh graven in this chirche.

(471-473)

Aludiendo una vez más a la cercanía entre el acto de leer y el proceso interno de visualización, pues como parte de un sueño ambos forman parte de lo que ocurre en nuestro interior.

Podría uno extender las consecuencias de esta línea de pensamiento sugiriendo que si bien el sueño enmarca la actividad en el templo de quien sueña, el acto de percepción que tiene lugar durante el proceso de lectura se enlaza con el hecho físico de soñar, y por ende con los tipos de visión interna. A esto alude Chaucer cuando dice:

...or why this more than that cause is;
As yf folkys complexions
Make hem dreme of reflexions

(20-22)

Es decir, los actos de la razón, el reflexionar, también aluden a los juegos especulares en los que el entendimiento no tiene un origen cierto, pudiendo proceder de donde surge el rayo luminoso, es decir, la fuente del entendimiento, o de un reflejo posterior que ilumina nuestra mente y cuyo recorrido se desvanece en los laberintos del pensamiento. Por ello Chaucer advierte de los engaños a que esto puede llevar, cuando la lógica cede su papel conductor a los mecanismos del soñar, razón por la que pide a Cristo que lo salve de "fantome and illusion" (493-494) cuando contempla un ser que no fue creado por natura.

Es curioso que Chaucer recurra a la palabra "*fantome*", pues no es de uso común en la literatura medieval. Ya había sido utilizada por él mismo al inicio del Proemio, por lo que su inclusión no es casual. El uso más aceptado en la época para dicha palabra es el que le asigna Macrobio en su comentario al *Somnium Scipionis*:

> El fantasma o visum aparece a una persona en ese momento que transcurre entre la vigilia y el ensueño, en la llamada *primera nube del sueño*. En esta condición aletargada le parece estar todavía completamente despierta e imagina espectros corriendo hacia ella o simplemente vagando, difiriendo de criaturas naturales tanto en tamaño como en forma... A esta clase pertenece el incubus.

(*Dream*, 89-90)

En la teoría aristotélica de los procesos mentales, el *fantome* del inglés medieval, y el *phantasma* del latín corresponde a una imagen que sirve de intermediaria entre la percepción y el entendimiento. Era una especie de sensación inmaterial que representa a las cosas ya percibidas o, a partir

de éstas, a cosas que pueden ser percibidas. En este sentido, sin un *phantasma* no puede existir en la mente ningún pensamiento o conocimiento. Así fue aceptado por muchos filósofos medievales. Otros se inscribieron en una corriente de corte estoico en la que la palabra *phantasy* tenía la función del *phantasma* aristotélico: la impresión mental que reproduce la realidad y que sirve de base al pensamiento. Para esta corriente *phantom* pasaba a denotar algo que aparece sólo en los sueños o en lo típico de soñar despierto. Al no tener por necesidad una conexión mimética con la realidad, su resultado era transmitir información incorrecta al intelecto. (Delany, *House of Fame*, 60-62).

También existió otro uso específico para *phantom*, y éste ocurre con relación al papel de la ilusión en la literatura. Con frecuencia vinculada con la fábula, que en sentido estricto no es sino un invento con carácter ficticio, y que en el uso popular devino en sinónimo de falsedad, el *phantom* chauceriano se enlazó con el engaño que puede producir la palabra escrita (Bundy, *Imagination*, 161).

Bajo cualquiera de estos significados podría decirse que *La casa de la Fama* se inscribe en un juego que es a la vez serio y no tan serio. El águila, sin importar su pedigrí en la zoología mitológica ni la respetabilidad de las teorías físicas que presenta, sigue siendo un personaje en cierto modo cómico, lo cual se percibe en su pomposidad y en el hecho de que su retórica es incapaz de esconder un argumento carente de poder de convencimiento. Esto posiblemente no sea una casualidad y sí la intención de Chaucer, pues al recurrir el águila en sus argumentaciones en apoyo a teorías como la del lugar natural al que cada objeto se desplaza según su naturaleza, no hace sino exhibir tautologías, analogías, falsos silogismos, argumentos circulares y demostraciones que nada prueban. Y cuando el argumento es suficientemente débil el águila reta a quienes no comparten su idea a demostrar la falsedad de ésta, lo cual ciertamente sería casi imposible de demostrar, ante la falta de leyes naturales comúnmente aceptadas. Por ello la verdad no es algo que está en juego en *La casa de la Fama,* sólo su apariencia, la cual puede ser presentada gracias a que

A good persuasim
Quod I, hyt is; and lyk to be
Right so as thou hast preved me

Esto, sin duda, apunta hacia un cierto relativismo en el que la perspectiva desde la que se presenta o contempla una situación determina la impresión sobre la que actúa el intelecto.

Que el punto desde donde se coloca el observador privilegia una visión es sugerido una vez más cuando el águila alcanza altura tal.que

That all the world...
No more seemed than a prikke

(906-907)

Este punto no lo había alcanzado nadie antes que Geffrey, el personaje que aspira llegar a la Casa de la Fama, situando al autor-narrador en una posición a la vez superior —la más alta— y a la vez sin precedentes entre los que habían alcanzado grandes alturas, pues ni a la mitad habían llegado los humanos de mayor fama

...for half so high as this
Nes Alixandre Macedo;
Ne the king, Daun Scipio
That saw in drem, at poynt devys,
Helle and erthe and paradys:
Ne eke the wrechche Dedalus,
Ne his child, the nyce Ykarus,
That fleigh so highe that the hote
Hys wynges malt, and he fel wete
In myd the see, and ther he dreunte,
For whom was maked much compeynte

(914-924)

Además de las analogías basadas en la mención de figuras mitológicas suficientemente conocidas en el Medievo, Chaucer aprovecha para hacer alusiones a un punto de observación que gracias a la capacidad de medir distancias que tiene el ojo se sabe es superior al doble de ciertas alturas, y desde donde un objeto luce como un alfiler, y concluye con un tópico muy socorrido en la tradición medieval: el reconocimiento de que el hombre debe aceptar límites a su propio entendimiento de la naturaleza y por consecuencia a su capacidad de dominarla. En efecto, la versión de *Las Metamorfosis* que conoce Chaucer, el *Ovide moralisé* transmite la moraleja de que quien aspira al conocimiento de la naturaleza será lanzado a la perdición, pues su conocimiento no tiene como propósito el conocimiento de Dios.

Sin embargo, como muestra de que los tiempos que vive Chaucer son otros, el narrador ofrece una salida que redime el vuelo del águila cuando líneas más adelante se refiere a que, como Boecio ya lo había señalado

> "A thought may flee so hye,
> With fetheres of Philosophye,
> To passen everych element;
> And whan he hath so fer ywent,
> Than may be seen, behynde hys bak,
> Cloude" —and al that y of spak
>
> (973-978)

Esta alegoría del ascenso de la mente hacia el último cielo y más allá, donde se convierte en caballero de Dios, es decir, donde alcanza el conocimiento de la divinidad, será un tópico recurrente en la literatura italiana del siglo XV, impulsado en gran medida por el fortalecimiento del neoplatonismo.

Próximo a su destino, Geffrey es invitado a conocer las posiciones exactas de las estrellas. En tanto que amante de la poesía que con fre-

cuencia alude a cuestiones regidas por el curso de los astros, éste es el momento para añadir una experiencia personal a sus conocimientos teóricos de astrología. Sin embargo, Geffrey declina la invitación, temeroso de que la luz de las estrellas pueda arruinar sus ojos. Esto también apunta a que los sentidos no siempre eran considerados confiables en cuanto a percibir la verdad, pues al referirse a las estrellas

> [that] are set in heaven...
> ...though thou hast them oft in hand
> thou never knowest whre they stand
>
> (1008-1010)

Finalmente el águila coloca al narrador frente a la Casa de la Fama, donde lo invita a dar un paso y

> ...take thyn aventure or cas
> that thou shalt fynde in Fame's place.
>
> (1052-1053)

para que con la Gracia de Dios algo de bien aprenda en dicha casa. Es ésta una búsqueda del conocimiento en la que el entendimiento vendrá no a través de la luz natural sino de la divina, que a través de la gracia iluminará, si Dios lo quiere, al intelecto.

CHAUCER, LA ÓPTICA MEDIEVAL Y EL MOVIMIENTO

Refiriéndose a la gramática, John of Salisbury no escatima loas en su *Metalogicon*, describiéndola como la primera de las artes en apoyar a quienes aspiran a aumentar su sabiduría. Según él, tocando a la puerta

de nuestros oídos las palabras penetran y despiertan nuestro entendimiento, en tanto que los ojos —y en esto sigue a San Agustín— constituyen una especie de mano del alma, capaz de captar y de percibir (Agustín, *De trinitate*, XI, 9). En este sentido las letras, es decir, los símbolos escritos, en primera instancia representan sonidos, y en segunda a las cosas. Éstas son conducidas a la mente a través de las ventanas que son los ojos. En dicho contexto, si se desea entender la fuerza de las imágenes verbales y visuales que evoca Chaucer, es necesario remitirnos a los modos medievales de contemplar el mundo de lo creado, y en particular a los profundos nexos que se establecían entre la óptica y la semántica cuando se ponían en juego los mecanismos que desataban la explosión de analogías entre dichos campos del saber humano. Así, al ser la visión parte esencial de la explicación de los procesos de adquisición de conceptos, los vínculos que a través de analogías y metáforas se producían entre ambas actividades que conectaban al hombre con su entorno pasaron a constituir durante los siglos XIII y XIV el punto focal de las discusiones sobre la verdad o falsedad de los discursos.

Encadenadas por sus paralelismos, la luz y las palabras se sometieron a los mismos análisis de tipo físico, filosófico y estético a los que se sujetaron la óptica y la naciente ciencia experimental que veía en la luz el puente entre lo etéreo y lo concreto, entre lo eterno y lo perecedero. El interés despertado por esta problemática desbordó los cauces de las discusiones eruditas y alcanzó a otras que encontraban acomodo en los quehaceres literarios, siendo Chaucer uno de los ejemplos más destacados de este concilio de intereses.

La lectura de la obra de Chaucer revela una influencia poderosa de quienes como Roger Bacon, Robert Grosseteste, John Pecham y Witelo se ocuparon de hacer de la óptica la más racional de las ciencias del siglo XIII y a la vez la más trascendental por las posibilidades que abría para husmear en el reino de lo divino.

Los elementos básicos de la nueva óptica con los que Chaucer parecía estar sentirse satisfechos eran los siguientes (Lindberg, *Theories of vision*, caps. 1 al 3).

Antes de que los pintores se adueñaran del vocablo *perspectiva* para referirse a las técnicas de la representación del espacio, dicha palabra era sinónimo de óptica, entendida ésta en un sentido amplio y en el que la geometría representaba un papel esencial, pues gracias a ella el filósofo natural podía, entre otras cosas, organizar el espacio físico y ser capaz de medir las posiciones relativas y los movimientos que ocurrían en su seno. En particular se podía aportar datos cuantitativos sobre la luz, pues ésta, o los rayos que la constituían, se desplazaba adoptando la forma de un cono, permitiendo con ello recurrir a operaciones sencillas que permitieran dar cuenta de los tamaños de los objetos a diferentes distancias.

Que la luz fuera susceptible de mediciones y de ser sujeta a cierto tipo de experimentos era algo afortunado, pues siendo considerada el primer principio de la Creación –*Lux est ergo prima forma corporalis* (Grosseteste, *De luce*, 52), a la vez participaba de cierta corporeidad, y esto permitía analizar a la naturaleza y sus formas de actuar tomando como base a su constituyente más primario.

Estas cuestiones por sí solas no hubieran situado a la óptica en el lugar privilegiado que ocupó en el siglo XIV. Fueron las posibilidades que abría a la especulación filosófica, y entre ellas la creencia de que la luz operaba a semejanza de como lo hacían las potencias del espíritu, las que encumbraron a esta disciplina que, además, se vestía de gala al hacer de la matemática su vehículo tangible de expresión. Para los contemporáneos de Chaucer, la tradición óptica estaba firmemente establecida en los claustros universitarios, abarcando cuatro áreas de indagación: la fisiológica, que incluía la anatomía y el funcionamiento del ojo. La física, que integraba elementos matemáticos y se preocupaba por cuestiones relacionadas con mediciones y explicaciones de los fenómenos naturales vinculados con la luz y sus manifestaciones. La epistemológica, que apuntaba a responder cómo es que se llega a la verdad. Finalmente estaba la vertiente metafísica que se ocupaba de vincular la visión de lo material con la percepción de lo Divino.

El misterio de la luz se prestaba a fungir como metáfora para explicar los haceres del Señor en este mundo. Y conforme se racionalizaban las

formas de operar de la divinidad y se medían las propiedades geométricas de la luz, quienes teorizaban descubrían nuevos rumbos de la imaginación: el ojo percibía relaciones nunca antes concebidas y tomaba conciencia de estar observando desde un espacio definido y estructurado matemáticamente. Así, forma y materia adquirían una presencia relativa respecto del ojo que observa y que mide. Entender las formas de operar de la luz —escribía Grosseteste— sería el primer paso para entender cómo funciona el universo. Este planteamiento hacía de la óptica la más importante de las ciencias naturales.

Atento a la jerarquía alcanzada por la ciencia que se destila a través del ojo que mide, al iniciar el libro 3 de *La casa de la Fama* Chaucer invoca a Apolo —"O Dios de la ciencia y de la luz..." (1091)— para que le muestre el arte poético en tanto que Padre de todas las luces y fuente de todo conocimiento. Sin importar que en esta ocasión se refiera a Apolo, ciertamente los mismos calificativos le son asignados al Dios bíblico, a quien el autor de la *Epístola de Jacobo* llama Padre de todas las luces. También, como antecedente ampliamente conocido e inscrito en la tradición agustiniana, está el multicitado pasaje del *Evangelio de San Juan* 1:1-14, donde se señala que al principio era el Verbo, y éste estaba con el Señor y era el Señor. Más adelante, y amparándose en el conocimiento como tema principal, el *Logos*, que también como concepto está ligado a la idea de mensaje, conversación, libro y razón divina, llega a la Tierra sin que sea comprendido por la humanidad. El *Logos*, tomado como luz "...ha brillado en la oscuridad, y la oscuridad no lo comprendió" (*Juan* 1:5). El acto de creación, ligado a la noción de luz, había resonado también en la poesía de Alain de Lille cuando éste hizo referencia a que "Toda la creación es para nosotros un espejo, a la manera de libro o de pintura..." (*Medieval Verse*, 369, 1-3).

Omnis mundi creatura
Quasi liber et pintura
Nobis est in speculum

Las alusiones a la visión y a la luz que ocurren en los textos agustinianos constituyen el fundamento de las discusiones medievales sobre la iluminación y el conocimiento. En el *De Genesi ad litteram*, San Agustín se refiere a tres tipos de visión: la primera corresponde a lo que el ojo biológico observa, la segunda a la representación sensorial que la imaginación hace del objeto, y la tercera a las realidades insustanciales que son percibidas directamente por la inteligencia. Para la interpretación que se pretende hacer de los textos chaucerianos resulta invaluable citar al doctor J. H. Taylor (*Meaning of Genesis*, 41-42).

> Cuando leemos este mandamiento "Amarás a tu prójimo como a ti mismo", pasamos por tres tipos de visión: una que ocurre en los ojos y mediante la cual vemos las letras; otra que se lleva a cabo a través del espíritu, y mediante la cual pensamos en nuestro prójimo aun cuando está ausente; y una tercera que implica una intuición de la mente que nos lleva a ver y entender al amor mismo.

Es un hecho que al leer se establece un puente con el proceso de adquisición del conocimiento, y que en la elaboración del puente participa la luz. Pero en este pasaje encontramos más, y es que el amor es el fin último de la mirada inteligente.

Por ello, entre el conocimiento de las cosas sensibles y el conocimiento intelectual, San Agustín, en el *Tratado sobre el Evangelio de San Juan* (11-27), escoge a este último como el que posee un carácter superior y a la vez le concede realidad.

Pero a pesar de que el ojo es algo de la carne, aun así es la única de sus partes que disfruta de la luz; los demás miembros podrán estar bañados en luz sin que por ello la puedan percibir... y en nuestras almas existe algo llamado entendimiento. Y es esta parte, también llamada mente, que es iluminada por una luz superior. Y esta luz superior... es Dios.

Fue así que estudiar la luz y su comportamiento se convirtió para los hombres de fe en la más noble y directa ruta para conocer la naturaleza de la mente y del mundo. Y dado que la matemática aportaba el enfoque ideal para medir los grados de percepción, los pensadores medieva-

les que participaron en esta empresa intelectual coincidieron en que Euclides y los geómetras que le sucedieron aportaban el punto de partida para comprender la percepción de lo espacial. Las herramientas serían líneas, ángulos y figuras, pues sin ellos, como lo expresa Grosseteste, es imposible entender las explicaciones que aporta la filosofía natural, pues es evidente que "...un agente natural multiplica su poder desde sí mismo hasta que alcanza su receptor, sea que actúe sobre los sentidos o la materia. Esta potencia es llamada especie en unas ocasiones, en otras semejanza,... y actúa como el calor que envía la misma cosa hacia el sentido del tacto o sobre un cuerpo frío,... sobre lo animado y también sobre lo inanimado... pero el efecto es diverso según el recipiente, pues si actúa sobre un sentido el efecto puede ser noble y de carácter espiritual, en tanto que si es recibido por materia su efecto es material, y éste puede ser diferente sobre objetos diferentes. Así, y a través de la misma potencia, el sol cuece el lodo y derrite el hielo" (Grosseteste, "Lines, angles and figures", 385).

En estos términos es como el obispo de Lincoln plantea el valor de la experiencia en la generación del conocimiento. Y como muestra de que ésta era una época de inquietudes y revoluciones en el pensamiento, Roger Bacon se suma a quienes proponen a las matemáticas como una vía para describir los efectos de las potencias sobre el mundo de la experiencia. En el *Opus maius* expresa no haber encontrado

> [...] nada más expedito en el estudio de la Sabiduría de Dios que la presentación de las formas geométricas ante sus ojos. Porque sin duda la verdad acerca de las cosas reside en el sentido literal [...] y en especial de aquéllas relacionadas con la geometría, pues no podemos entender nada en su totalidad a menos que su forma se presente ante nuestros ojos [...]

Y más adelante afirma que en las *Sagradas Escrituras* las cosas que se pueden expresar a través de la geometría se entienden mejor que aquéllas en las que sólo se apela a la filosofía para explicarlas. Más aún, a sabiendas de que la mejor forma de explicar un fenómeno es a través de la demostración, recomienda lo siguiente:

> [...] Existen dos modos de adquirir conocimiento, a través de la razón y por medio de la experiencia. La primera [...] nos lleva a conceder la conclusión, pero no la hace evidente ni elimina nuestras dudas, a menos que la mente la descubra por la vía de la experiencia.
>
> (Bacon, *Opus maius*, 167-168)

Para convencer a sus lectores recurre al ejemplo del fuego, cuya capacidad de quemar queda ampliamente demostrada sólo a través de la experiencia. Por ello nuestro conocimiento de cómo actúa la luz ofrece como modelo una ruta inmejorable para entender otros fenómenos. Tal es el caso, ya mencionado, de la llamada "multiplicación de las especies", que es el proceso mediante el cual se proponía que una causa se transmite. Siendo fundamental para entender la física de Bacon cabe citarlo al respecto:

> Es cierto que un número infinito de rayos se extienden en... todas direcciones, y no sólo desde una parte del agente, sino que la totalidad [o cada punto] puede ser considerado el origen del infinito número de líneas que se extienden en todas direcciones y a lo largo de las cuales las especies se multiplican como rayos... Y como tal multiplicación es similar a la de los rayos que se multiplican desde una estrella, llamamos "radiante" a cada multiplicación y decimos que se producen rayos, sean éstos de luz de color o de cualquier otra cosa. Y siendo que la multiplicación de la luz es más observable o aparente que la de otras cosas, por ello se transfiere la terminología de la multiplicación de la luz al resto de los fenómenos similares.
>
> (*Multiplicatione specierum*, 93)

Es evidente que Chaucer aprovecha este recurso en el libro III de *La casa de la Fama* para explicar el comportamiento del sonido en tanto que éste es un ejemplo de movimiento, actividad sujeta a una medición de carácter geométrico.

El águila elige al sonido para demostrar cómo "every kyndely thyng" (739) busca "his propre mansyon" (754), *La casa de la Fama* en este caso. Comienza por afirmar que

Thou wost wel this, that spech is soun

(763)

y que

Soun ys noght but eyr ybroken
[...].
And every speche that ys spoken,
In his substance ys but air;

(765-778)

y para establecer analogías entre la manera como la flauta y el arpa al ser tocadas rompen el aire al igual que lo hace la palabra hablada. Acto seguido señala que toda palabra, ruido o sonido

Thurgh hys multiplicacioun...
[...]
Mot nede come to Fames Hous.

(784-786)

recurriendo a la ya mencionada multiplicación de las especies y a que la causa se transmite produciendo cortes o hendiduras en las capas de aire, los que a su vez se propagan a los sitios o espacios inmediatos, como si lo hicieran por un tipo de contacto espacial. Para demostrarlo recurre a la experiencia

I preve hyt thus —take hade now
Be experience...

(787)

y ciertamente a la analogía, que en este caso se enlaza con algo de carácter visual, pues si se lanza una piedra al agua

> Well wost thou, hyt wol make anoon
> A litel roundell as a sercle
> And ryght anoon thou shalt see wel,
> That whel wol cause another whel,
> And that the thridde, and so forth, brother,
> Every sercle causynge other
> Wydder than hymselva was;
> And thus fro roundel to compas,
> Ech aboute other goynge .
> [...]
> And multiplynge ever moo
> [...]
> That hyt at bothe brynkes bee,
> Although thou mowe not ysee

(790-804)

también por analogía afirma que como ocurre en el agua así ocurre con el aire, y que cada círculo provoca otro y

> Every ayr another stereth
> More and More, and speche up bereth
> Or voys, or noyse, or word or soun
> Ay through multiplicacioun
> Til hyt be atte Hous of Fame
> Take yt in ernest or in game

(817-822)

Que las palabras han subido hasta *La casa de la Fama*, en algún lugar entre el cielo, la tierra y el mar, cree Chaucer haberlo demostrado de manera sencilla, pues "And ryght anoon thow shalt see wel..." (793), que en este caso equivale a demostrar lo que procede a presentar. Y convencido del resultado de este ejercicio pide que le confirmen el éxito de su empresa, preguntando si es cierto que la ha llevado a cabo:

> Withoute any subtilite
> Of speche, or gret prolixite
> Of termes of philosophie,
> Of figures of poetrie,
> Of colours of rethorike?
>
> (855-859)

Este uso de la física del sonido —de la luz— no era del todo novedoso, pero ilustra la idea de que a través de sus palabras, y a la manera de los ciclos de pinturas o los frescos que adornaban las iglesias, Chaucer nos presenta un tapiz cuyas imágenes se corresponden con lo que podríamos calificar como la cultura erudita de su tiempo. En particular, la discusión sobre la física del sonido es similar a la que presenta Boecio en *De musica* I.3, 14 y Vicente de Beauvais en *Speculum naturale* 4.14 (Chaucer, *Complete Poetry*, 595).

Esto, en breve, muestra que Chaucer poseía un don que lo destacaba de otros autores, y éste consistía en conquistar a sus lectores con una sensación de tener frente a los ojos lo que se narra. Esta cualidad ha sido confirmada por múltiples testimonios. El autor de un libro impreso por William Caxton elogiaba a Chaucer por "su lenguaje tan bello como pertinente y porque al escucharlo se recibía no sólo la palabra sino la cosa misma". Era la palabra deviniendo el objeto a través de un acto de imaginería visual. En ningún otro templo que no fuera la mente podría ocurrir tal misterio.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, LEON BATTISTA, *De la pintura*, introd. de J. V. Field, est., introd. y trad. de J. Rafael Martínez Enríquez, México: Facultad de Ciencias, UNAM, 1995.

ALAIN DE LILLE, "Omnis mundi creatura", en F. J. E. Raby (ed.), *The Oxford book of medieval verse*, Oxford: Oxford University Press, 1959.

AGUSTÍN, *Latter works. De trinitate*, t. 8, trad. J. Burnaby, Philadelphia: Westminster Press, 1955.

— *Tractates on the Gospel of John*, trad. J. W. Retting, Washington: FC 79, 1988.

BACON, ROGER, *Opus maius*, 3 vols., ed. de J. H. Bridges, Oxford: Oxford University Press, 1897-1900.

— *Roger Bacon's Philosophy of Nature: A critical edition with English translation, introduction and notes of De multiplicatione specierum and De speculis comburentibus*, Oxford: The Clarendon Press, 1983.

BUNDI, M. W., *The theory of imagination in classical and medieval thought*, Urbana: The University of Wisconsin Press, 1927.

CHAUCER, GEOFFREY, *The complete poetry and prose of Geoffrey Chaucer*, ed. de John H. Fisher, New York: Holt, Renhart and Winston, 1977.

DELANY, SHEILA, *Chaucer's House of Fame. The poetics of skeptical fideism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

DUNNING, WILLIAM V., *Changing images of pictorial space. A History of spatial illusion in painting*, New York: Syracuse University Press, 1991.

EDGERTON, SAMUEL Y., *The Renaissance discovery of linear perspective*, New York: Basic Books, 1975.

ELKINS, JAMES, *The poetics of perspective*, Ithaca: Cornell University Press, 1994.

FIELD, J. V., *The invention of infinity. Mathematics and art in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

GROSSETESTE, ROBERT, *Beitrage zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, ed. de L. Baur, Münster: Aschendorff, 1912.

KLASSEN, NORMAN, *Chaucer on love, knowledge and sight*, Suffolk: D. S. Brewer, 1995.

KOLVE, V. A., "Chaucer and the Visual Arts", en Derek Brewer (ed.), *Writers and their background. Geoffrey Chaucer*, Ohio: Ohio University Press, 1974, 290-320.

LEE, RENSSELAER, *Ut pictura poesis: The humanist theory of painting*, New York: Norton, 1967.

LINDBERG, DAVID C., "The science of optics", en D. C. Lindberg (ed.), *Science in the Middle Ages*, Chicago: The University of Chicago Press, 1978, 338-368.

— "Roger Bacon and the origins of *Perspectiva* in the West", en *Mathematics and its application to science and natural Philosophy in the Middle Ages: Essays in honor of Marshall Clagett*, Cambridge: Cambrige University Press, 1987, 249-268.

MACROBIO, *Macrobius commentary on the Dream of Scipio*, trad. W. Stahal, New York: Columbia University Press, 1952.

MANZALAOUI, M., "Chaucer and Science", en Derek Brewer (ed.), *Writers and their background. Geoffrey Chaucer*, Ohio: Ohio University Press, 1975.

PLIMPTON, GEORGE A., *The education of Chaucer. Illustrated from the schoolbooks in use in his times*, London: Oxford University Press, 1935.

SMITH A. MARK, "Getting the big picture in perspective optics", *Isis*, 72, 1998, 568-589.

WALLACE, W. A., *Causality and scientific explanation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972.

VISIONES Y CRÓNICAS MEDIEVALES
ACTAS DE LAS VII JORNADAS MEDIEVALES

editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas,
siendo jefe del departamento de publicaciones
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
se terminó de imprimir el día 2 de mayo de 2002
en los talleres de
Formación Gráfica, S.A. de C.V.

La composición tipográfica, en tipos Garamond
de 11:15.1, 10:13 y 9:12, estuvo a cargo del
departamento de publicaciones del IIFL.

La edición,
que consta de 1 200 ejemplares,
fue impresa en papel cultural de 60 kg.